

INSTITUTO TECNOLÓGICO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE

Reconocimiento de Validez Oficial de Estudios de Nivel Superior según
Acuerdo Secretarial 15018, publicado en el Diario Oficial de la Federación el
29 de Noviembre de 1976

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS SOCIOCULTURALES
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN DE LA CIENCIA Y LA CULTURA



ITESO

Universidad Jesuita
de Guadalajara

**Expuestas al otro: Construcción social de la vulnerabilidad en los
personajes femeninos de “Así es la Vida” y “Dogville”**

Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Comunicación de la Ciencia y la Cultura

Presenta
Lic. Diego García Morales

Director de Tesis: Dr. Gerardo Gutiérrez Cham

EXPUESTAS AL OTRO

CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LA VULNERABILIDAD
EN LOS PERSONAJES FEMENINOS DE
“ASÍ ES LA VIDA” Y “DOGVILLE”

Gracias

*A **mi familia** que siempre me ha apoyado en todos los proyectos y decisiones que he tomado, por su acompañamiento incondicional y por el enorme amor con el que me rodean todos los días.*

*Al **Dr. Gerardo Gutiérrez Cham** por la extraordinaria dirección que le dio a este proyecto, por siempre estar atento, y dispuesto a escuchar todas mis ideas sobre su contenido y, sobre todo, por los increíbles aportes.*

*Al **Mtro. Eduardo Quijano** por su invaluable ayuda como lector de este proyecto y sus atinados comentarios que me permitieron ver más allá de lo que estaba construyendo.*

*A las Doctoras **María Martha Collignon** y **Alina Peña** por permitirme entender mi proyecto desde diferentes perspectivas, sus valiosos comentarios y, sobre todo, por su apoyo y acompañamiento que se transformó en una hermosa amistad.*

*A mis queridos **Mariana Luna, Alejandro León, Javier Hernández** y **Alfredo Terrazas** por ser ese apoyo incondicional que me ayudó a mantenerme en pie y me permitió estar seguro de lo que estaba haciendo.*

*A mis compañeros de clase, amigos del alma y hermanos de sufrimiento **Vicente Addiego, Aarón López** y **Elizabeth Chaparro** que vivieron conmigo esta etapa tan importante y que hicieron de estos dos últimos años de los mejores de mi vida.*

*A mis editores y guías espirituales **Luis Fuentes** y **Marcia Sánchez** que le dieron forma y sentido a mis escritos, que pudieron entender mi tesis mejor que nadie y que nunca se despegaron de mi lado.*

Resumen

Identificar los procesos sociales con los que las relaciones de género se constituyen como tal, en la actualidad, es crucial para entender las formas con las que sus integrantes se relacionan entre sí. Cada una de ellas se configura por medio de acuerdos –y características únicas de interacción– entre los agentes que construyen dicha relación.

Los papeles que cada individuo toma en la relación dependen enteramente de las dinámicas que entre ellos establecen y las condiciones estructurales que los configuran. Esto, a su tiempo, propicia la modificación de cláusulas contractuales y la circulación –e intercambio– de la posición que cada individuo toma en la relación.

El análisis de la presente investigación gira en torno a las dinámicas sociales que constituyen la condición de vulnerabilidad de la figura femenina, en las relaciones de género, y las estrategias narrativas con las que se construye en dos discursos cinematográficos: los filmes de *Dogville* y *Así es la vida*.

Se busca conocer, por medio de un análisis narrativo, cómo es que la delimitación de la mujer al espacio privado, las propias limitantes de la comunidad que la rodea y la apropiación de la voz femenina por parte del otro, influyen de forma directa en dicha construcción de vulnerabilidad.

Dicha condición se aborda desde una perspectiva donde se trata no como un hecho situacional que coloca a las mujeres, de forma intrínseca, en una victimización directa; sino, más bien, como aquella afectación –hacia la figura femenina– dentro de las estructuras que configuran las relaciones de género.

De manera que, con ello, la presente investigación se inscribe en el debate del campo académico con perspectiva de género y busca hacer una aportación a los trabajos que abordan la relación de cine y género a fondo, que, en México son muy escasos.

Índice

Agradecimientos	4
Resumen	5
Introducción: Mujer, vulnerabilidad y cine	8
Capítulo I: Los personajes femeninos frente a las relaciones de poder y la condición de vulnerabilidad	16
1.1 Habitus y comunidad	16
1.2. La circulación del poder en las relaciones de fuerza	19
1.3. El sujeto vulnerable en tanto su exposición al otro	24
Capítulo II. Las explicaciones externas e interpretaciones internas en Dogville y Así es la vida	29
2.1. Delimitaciones empíricas del objeto de estudio	30
2.1.1. Arturo Ripstein y la Medea moderna	30
2.1.2. Lars Von Trier y La Gran Depresión	35
2.2. La metodología: interpretaciones y explicaciones	38
2.2.1 Explicaciones externas: el análisis contextual	40
2.2.2. Interpretaciones internas: el análisis narrativo	41
Capítulo III: Explicaciones externas: De las mujeres mexicanas y estadounidenses a los personajes de Ripstein y Von Trier	44
3.1 Las realidades de las mujeres: construcción social de la condición vulnerable de la mujer mexicana y estadounidense	44
3.1.1. Los espacios que delimitan a las mujeres	46
3.1.2. Las voces que representan a las mujeres	48
3.1.3. Los entornos violentos de las mujeres	52
3.1.4. La mirada de Julia y Grace	54
3.2. Las imágenes de las mujeres en el cine mexicano y estadounidense	55
3.2.1. La madre benefactora y abnegada	57
3.2.2. La Southern Belle	59

3.2.3. La virgen pura y buena	61
3.2.4. La Femme Fatale	63
3.2.5. La prostituta	65
3.2.6. Nuevas miradas	68

Capítulo IV: Interpretaciones internas: las narrativas de Julia (y la vecindad)

y Grace (y Dogville)	69
4.1. Matriz gráfico-secuencial de Dogville y Así es la vida	70
4.2. La estructura narrativa como construcción de universos diegéticos	72
4.3. Las relaciones de poder como detonadores de la condición de vulnerabilidad	76
4.3.1. El camino masculino al campo de poder	78
4.3.2 Grace y Tom: El valor de un regalo	80
4.3.3. Julia y Nicolás: La omnipresencia del poder	82

Capítulo V. Los territorios de poder en el espacio, la comunidad y la voz como expresiones de vulnerabilidad de los personajes femeninos

5.1. La delimitación espacial: muros mentales y subjetividades	86
5.1.1. Espacio físico	86
5.1.2. Espacio performativo	93
5.2. La comunidad delimitante: la exposición al otro y el intercambio económico	97
5.2.1. La comunidad de Dogville: Quid Pro Quo	99
5.2.2. La comunidad de Así es la vida: la voz unificada	107
5.3. Las voces silenciosas de Julia y Grace	110
5.3.1. Representación: una forma de hablar por las mujeres	111
5.3.2. Re-presentación: las narraciones subjetivas de las mujeres	121
5.4. La cura y la herida	128

Capítulo VI. Conclusiones: la construcción social de la vulnerabilidad.

Alcances y límites	131
---------------------------	-----

Bibliografía	137
---------------------	-----

Introducción: Mujer, vulnerabilidad y cine

Una mujer que fue abandonada por su esposo se encuentra en casa lavándole los pies a una cliente. El casero, un hombre mayor vestido en bata, llega para pedirle que deje la vivienda, ya que su hija es la nueva pareja de su exesposo. De rodillas, ella le pide que no la eche a la calle, ya que no tiene a otro lugar a dónde ir. Él le contesta que no es su problema y que la situación le causa mucha lástima. Le da sólo un día para irse. Ella permanece hincada pensando qué hacer.

Otra mujer, que cuida a los hijos de un matrimonio, es abordada por el jefe de familia. La amenaza con entregarla a las autoridades locales por cargos que no cometió, mientras intenta aprovecharse de ella. La confronta y le prohíbe huir del lugar y gritar. Ella le pregunta por qué habría de hacerlo. El hombre se acerca lentamente a ella y la culpa por crear un deseo en él. Intenta besarla pero ella se niega. Él replica que si no se lo permite la puede obligar a hacerlo; la lleva al suelo y la desviste, a pesar del continuo rechazo de ella, y la penetra en contra de su voluntad. Al terminar, la deja en el suelo y se retira.

Estas descripciones representan actos de violencia en contra de la mujer que podrían estar sucediendo en cualquier momento en algún lugar del mundo; sin embargo, se tratan de escenas fundamentales de dos películas en específico: la primera corresponde a la cinta *Así es la vida*, dirigida por Arturo Ripstein (2000), situada en una vecindad de la ciudad de México; la segunda, *Dogville*, de Lars von Trier (2003), que se desarrolla en un pueblo de Estados Unidos durante la época de la depresión.

Ambas historias comparten características en común y, sobre todo, retratan detalladamente una misma particularidad: la condición de vulnerabilidad a partir de la cual las mujeres pueden ser sometidas, o que es reproducida por ellas mismas, en algunas relaciones que mantienen con los hombres que las rodean.

Por un lado la película *Dogville*, de Lars von Trier, narra la historia de *Grace*, una estadounidense que se esconde de sus perseguidores en una comunidad totalmente ajena a ella y donde termina por convertirse en el objeto de deseo y aprovechamiento de sus habitantes.

Por el otro, en *Así es la vida*, de Arturo Ripstein, se muestra la historia de *Julia*. Una mexicana abandonada por su esposo, confinada a situaciones de desventaja y vulnerabilidad en su relación con los integrantes de la comunidad en la que se desenvuelve.

En estos dos discursos cinematográficos es posible identificar varios patrones: violencia contra la mujer, vulnerabilidad del personaje femenino, personajes masculinos aparentemente abusivos y una comunidad cerrada que propicia estas situaciones.

Es en esos discursos de reproducción de patrones que refieren interacciones con las mujeres y se inscribe en la presente investigación: en los entramados y estructuras de representación del hombre y la mujer en el cine que propician la construcción de los personajes femeninos en condición de vulnerabilidad.

Con esta investigación se pretende identificar y con ello analizar, aquellos factores presentes, tanto en la relación como en los sujetos que la ejecutan y que derivan en estas representaciones de vulnerabilidad presentes en situaciones de la vida diaria a escala global.

Von Trier y Ripstein, con sus discursos inscritos en la industria cinematográfica de Estados Unidos y México recrean condiciones de vulnerabilidad en *Grace* y *Julia* similares, a pesar de que cada una se encuentra circunscrita en contextos diferentes, con prácticas y costumbres que varían entre sí.

Algunas de estas características de los personajes femeninos se pueden observar en el resto del repertorio cinematográfico de ambos directores: Por ejemplo en *Antichrist*, del 2009, y *Melancholia*, del 2011, de Lars von Trier, o en *El carnaval de Sodoma*, de 2006, y *Las razones del corazón*, de 2009 de Arturo Ripstein. Cada una con rasgos únicos de representación de la figura femenina como personaje vulnerable en su relación con el hombre.

Estos casos no apuntan a ser considerados como resultado de una serie de coincidencias latentes entre estos dos creadores, forman parte, más bien, de una construcción social de sentido –en ambas culturas– reflejadas en el cine, en las que el factor de vulnerabilidad de la mujer se encuentra presente no sólo en México y Estados Unidos, sino también en el resto del mundo.

Según Adriana Cavarero (2009: 44) la vulnerabilidad es aquel momento en el que el inerte, o sujeto que no cuenta con herramientas para defenderse, se encuentra expuesto al otro y a la violencia que de esto deriva pero al mismo tiempo el sujeto se encuentra aguardando por la cura de una herida que es difícil de cicatrizar; es decir, situaciones de exposición al otro en las cuales la figura femenina, tanto en el discurso cinematográfico como en el social, se encuentra inscrita.

Eso, al mismo tiempo, resulta ser producto de relaciones presentes y en constante dinamismo entre los personajes y sus entornos, lo que Michel Foucault analizaría como algo que está en constante circulación, que no funciona sino en cadena (Foucault, 1979: 144) y que permite, en estos casos, a los directores configurar un entramado de posibilidades de relaciones entre los personajes femeninos y los masculinos. Esto favorece la creación de diversidad de factores propicios para la vulnerabilidad, tanto en la estructura de la relación como en el funcionamiento de la agencia de los personajes involucrados.

Esta representación de la vulnerabilidad en el cine no es exclusiva de los personajes femeninos, ya que también puede encontrarse en los personajes masculinos; sin embargo su persistencia, reiteración y uso, como si se tratara de una condición de la mujer, parecen ser constantes en el discurso de diversos productos cinematográficos.

Una representación tan reiterada puede ser vista como un reflejo de las múltiples situaciones de violencia en las que la mujer, como sujeto social, se encuentra inscrita hoy en día, como lo demuestran estudios e investigaciones gubernamentales y de la sociedad civil. En el 2011, el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) dio cuenta, por medio de la Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares (Endireh), que

11 018 415 mujeres en México sufrieron algún tipo de violencia o abuso en el transcurso de su vida conyugal por parte de un hombre.

Por medio de diversas perspectivas –de carácter transversal– planteadas en los siguientes capítulos, es posible identificar las diferentes expresiones y representaciones de la condición de vulnerabilidad en la mujer –en ambos filmes–. Como guía comprensiva ayuda a agruparlas en tres grandes categorías de análisis: la comunidad como delimitador determinante de la mujer, la subalternidad como la falta de representación de la figura femenina y la delimitación del espacio privado como lugar “correspondiente” a la figura femenina.

Con esto se pretende responder a la siguiente pregunta de investigación: **¿Cómo se expresa, en *Dogville* y *Así es la vida*, la condición de vulnerabilidad de los personajes femeninos en las relaciones de género?**

El objetivo principal de la presente investigación es analizar los procesos en los que en las relaciones de género, la mujer en las películas *Dogville* y *Así es la vida*, es representada en condición de vulnerabilidad, es decir, expuesta y susceptible de algún tipo (o tipos) de violencia.

Esto se complementa con una serie de objetivos secundarios: analizar a partir de su colocación en el espacio privado de qué manera es vulnerable la mujer, identificar cuál es el papel que tiene la comunidad que rodea a la figura femenina vulnerada y analizar el carácter de vulnerabilidad presente en la subalternidad de la figura femenina.

Por medio de su reconocimiento, se pretenden visibilizar los factores circunscritos en la construcción de las protagonistas como personajes en condición de vulnerabilidad y con ello ofrecer un mayor entendimiento de los sujetos sociales femeninos que conforman el contexto en el que dichos filmes fueron generados.

Según un trabajo exploratorio realizado por Maricruz Castro (2008: 65), en México es difícil encontrar investigaciones que hagan referencia al cine y el género. Los que existen

se centran en panoramas sobre la situación cinematográfica en el país, en una época determinada, y muy poco sobre directoras y temas feministas en específico. Castro considera que es necesario realizar trabajos que aborden el cine desde la teoría feminista y la perspectiva de género (Castro, 2008: 69), que problematicen la figura femenina en el discurso cinematográfico y su función en el contexto sociohistórico.

Se revisaron para esta investigación trabajos centrados en la figura femenina como sujeto social afectado por la condición de vulnerabilidad que aportan a la perspectiva de la situación de la mujer en el discurso social. Dentro de este abordaje de la figura femenina se encontraron dos líneas de investigación específicas: aquellas que privilegian la concepción subjetiva de la mujer como sujeto vulnerable y las que la colocan como continuo receptor de la violencia del hombre y su consecuente vulnerabilidad.

Dentro de la primera línea, existen investigaciones en las que se refiere la subjetividad de la mujer como sujeto vulnerable enmarcado en el espacio privado. Fernando Calonge, investigador mexicano, plantea que se ha construido socialmente la concepción, representación y participación casi “naturalizada” de la mujer anclada al ámbito doméstico, así como una potencial auto-exclusión de la esfera pública en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, lugar donde los sujetos entrevistados utilizan discursos de construcción de identidad por medio de la idea de “conversión de la mujer” o el “deber ser de la mujer” en la creación y apropiación de los espacios en el hogar (Calonge, 2012).

Dentro de esta corriente de investigación diversos trabajos ahondan en la falta de educación sexual y constante marginalidad de la figura femenina en la sociedad como factores constituidos en el discurso del “deber ser” femenino (Stern, 2004), el lugar reducido en el que las mujeres se enmarcan, siempre en función de los integrantes de su familia (Fortoul, 2001; Covarrubias, 2012). Estas miradas brindan una perspectiva sumamente importante para comprender la producción de discursos situacionales de vulnerabilidad y desventaja de la figura femenina; sin embargo, en nuestra opinión, se quedan cortos en la profundización de las formas que edifican esta estructuración identitaria, en la medida en que se centran

más en el resultado de esta producción que en los procesos que la originan.

Dentro de la segunda línea de investigación ubicamos trabajos que privilegian la explicación de la situación de la mujer en su relación con el hombre como aquella en la que recae todo el poder inflingido por la figura masculina. En un caso específico, el trabajo realizado por Martínez (2012), retrata la concepción del hombre argentino como aquel que decide y otorga, y el de la mujer como la que recibe y acata sin prerrogativas.

Además, hay investigaciones que hablan de la relevancia tan primordial que tiene el aspecto físico al iniciar una relación heterosexual en Costa Rica (Campos & Martín, 2004).

Estas múltiples configuraciones identitarias de la figura femenina en la esfera social son referentes fundamentales como elementos del discurso cinematográfico, particularmente al colocar las relaciones de poder como un totalitarismo donde el dominado controla intrínsecamente todo lo que le sucede al dominante, sin dar cabida a aquella concepción *foucaultiana* de “poder en movimiento.”

Dentro de estas investigaciones se encuentran trabajos enfocados al papel de la mujer en el discurso cinematográfico. Es el caso del trabajo realizado por Annete Kuhn, que explica que el papel de la mujer en el cine está situado como objeto sexual y víctima de dicha situación. Un objeto que se encuentra a la espera de un personaje masculino que la reivindique y proporcione un sentido en la historia (Kuhn, 1991). Estas características pueden ser identificadas claramente en las dos películas que se analizan, sin embargo, y a pesar de ser coincidentes con los propósitos de este trabajo, no alcanzan a abordar, con profundidad, los factores causales de ello.

Nuestra investigación se inscribe en este eje de discusión, abordado tanto en las ciencias sociales como en el espacio público: la figura femenina retratada como un personaje vulnerable y violentado; en nuestro caso es fundamental visibilizar los factores imbricados en esta construcción social de sentido.

Al mismo tiempo, problematizar la idea del vínculo hombre-mujer como propiciatorio de

esta condición. ¿De qué manera el personaje masculino y qué tanto del femenino propician la estructuración de esta última en condición de vulnerabilidad? Y ¿de qué forma repercuten los factores sociales y culturales inscritos en esa relación?

De esta forma se puede asegurar que, si bien existen numerosos trabajos en los que se pretende explicar la naturaleza de la condición de vulnerabilidad de la mujer y de los personajes femeninos en el cine, es pertinente ahondar en los factores sociales, culturales y narrativos, que sugieran articulaciones que contribuyan a la explicación causal y no reducir el análisis únicamente en los resultados que de éstos deriva.

Sobre todo, es necesario visibilizar otra perspectiva de investigación, en la que los personajes masculinos no sean catalogados como causantes únicos, e inherentes, de vulnerabilidad de la figura femenina y en el que los personajes femeninos no sean retratados como permanente –y estática– receptora de violencia masculina sino que, más allá de la confiabilidad de estos paradigmas, se intente visibilizar la borrosidad existente entre la estructura y la agencia de los personajes femeninos y los masculinos en el cine.

Por ello, la presente investigación se ha estructurado de forma que dicha borrosidad sea desentramada poco a poco. En el primer capítulo se revisa la forma en que el poder y la vulnerabilidad se encuentran entrelazados en relaciones y estructuras importantes para los sujetos –consigo mismos y con otros– y su agencia.

En el segundo capítulo se hace el recuento del contexto en el que se encuentra inscrito el objeto de estudio, así como las consecuencias que esto implica. También se abordan –de forma específica– las herramientas metodológicas de análisis del objeto de estudio en la presente investigación: el análisis contextual y el análisis narrativo.

El tercer capítulo propone un análisis de las mujeres –mexicanas y estadounidenses– que las sitúa como sujeto social inscrito en un contexto determinado; condiciones que facilitan la exposición inequitativa al otro y la consecuente construcción social de su vulnerabilidad.

En el capítulo cuarto se analizan las bases estructurales –y herramientas narrativas– con las

que, los discursos de *Dogville* y *Así es la vida*, permiten visibilizar a sus personajes femeninos como sujetos en condición de vulnerabilidad.

El capítulo quinto se adentra en comprender las técnicas narrativas y factores sociales con los que la condición de vulnerabilidad de la mujer es construida en ambos filmes. Dando, así, paso a un modelo de análisis que permite evidenciar los elementos específicos, de las relaciones de poder, donde se elabora dicha condición: en los territorios de poder.

Finalmente, el capítulo sexto se enfoca en los argumentos y alcances a los que la presente investigación logra concluir y las nuevas direcciones que se podrían tomar a partir de la misma.

Capítulo I: Los personajes femeninos frente a las relaciones de poder y la condición de vulnerabilidad

En el apartado anterior se mencionaron elementos conceptuales a partir de los cuales se circunscribirán los aspectos de vulnerabilidad de la figura femenina en la presente investigación. No obstante las múltiples intersecciones de problemáticas, lo que interesa atender específicamente es el sentido en el que los factores sociales y culturales configuran esta condición de la mujer y las implicaciones tanto en su figura social como en su representación cinematográfica.

Esta intencionalidad surge de dos (macro) conceptos teóricos que explican y densifican las delimitaciones empíricas a las cuales se adscribe este trabajo: poder y vulnerabilidad.

En primer lugar, se profundizará en los conceptos de poder y poder simbólico, con el afán de colocar los elementos que configuran a la vulnerabilidad, inscrita en una relación de fuerzas delimitada por factores inherentes a esa misma relación.

El concepto de poder simbólico formulado por Pierre Bourdieu (1997), nos ayuda a la comprensión de la manera como los espacios privados, en las películas de *Dogville* y *Así es la vida*, son re-significados o confieren particularidades identitarias a la figura femenina. En otro plano, las propuestas sobre la configuración de vulnerabilidad de Cavarero (2009) y Butler (2006) permiten entender a la violencia contra la mujer como exposición de la propia corporalidad al otro.

1.1 Habitus y comunidad.

Para Bourdieu (1997: 40), toda relación o práctica inicia con los sujetos, entendidos como agentes actuantes y conscientes dotados de un sentido práctico, que se forman y conforman

a través de estructuras de ser y de identidad. Este sentido práctico –o noción referencial– es el que les indica a los sujetos lo que hay que hacer en una situación determinada; a este principio primordial de actuación Bourdieu lo nombra como *habitus*.

Bourdieu define al *habitus* como aquel principio generador y estructurador de prácticas distintas y distintivas (Bourdieu, 1997: 20) y, específicamente, lo enmarca como “estructuras estructuradas” predispuestas a funcionar como “estructuras estructurantes” (Bourdieu, 2012: 175). En ese sentido se refiere a todo el bagaje de experiencias, modo de vida y forma de ser que conforman la estructura social del sujeto y que, en la mayoría de los casos, responde a las preguntas ¿Qué es lo que el agente hace? y ¿Cómo hace lo que hace? Que de cierta manera determinan, o tratan de explicar la forma en la que los individuos actúan en sociedad.

Cada agente cuenta con una cantidad de bienes –materiales y no materiales– que conforman lo que él llama el capital. Dichos sujetos, al ser seres sociales, se encuentran inscritos en diferentes campos: aquellos espacios sociales específicos donde los agentes se encuentran en constante relación con otros agentes y luchan por tener o mantener una determinada posición en el “juego”. Estas posiciones se definen de acuerdo con la distribución y cantidad de capitales que poseen, los cuales condicionan el acceso a los provechos específicos que están en “juego” en el campo (Bourdieu, 1995: 72-73).

Al hablar de la posesión de capitales que cada agente posee (económico, social, cultural), Bourdieu refiere lo que cada sujeto puede aportar al espacio social donde se desenvuelve. Los individuos con mayor capital se inscriben en las posiciones preponderantes (capacidad decisoria y de influencia en las articulaciones del campo); sin embargo, eso no significa que no se encuentren en una constante competencia por obtener una posición mayor mejorando su capital; al contrario, están inmiscuidos en una lucha o relación de fuerzas constante. En ese sentido, la construcción de las figuras femeninas –en *Dogville* y *Así es la vida*– se realiza a partir del reconocimiento de una doble desventaja: en tanto su poca influencia en el campo y, por lo tanto, sus posibilidades de adquisición de capital son mínimas.

Esta relación de fuerzas se circunscribe a un campo al cual Bourdieu (1997: 100) denomina “campo del poder”, el espacio del juego dentro del cual los poseedores de los diferentes tipos de capital luchan particularmente por el poder sobre el Estado, es decir sobre el capital estatal, aquel que permite ejercer un poder sobre los diferentes campos; dicho de otra manera, el agente que goza de tener el mayor capital de Estado es el que domina al resto de los individuos y campos, y ejerce acciones sobre ellos. La competencia y la lucha serán siempre factores determinantes de los involucrados en el juego; el *habitus* de los agentes será el que determine si dicha estructura de poder se conserva o se transforma.

Este campo de poder es construido dentro de ambas comunidades en los filmes: por los integrantes del pueblo de *Dogville* y por los individuos que conforman la vecindad de *Así es la vida*. En ellos se establece una competencia por obtener diferentes capitales y, a la vez, se condiciona a los diferentes agentes que no participan en dicho juego o no cuentan con los capitales por los cuales están luchando.

En este mismo plano conviene colocar el peso configurador de la comunidad. Roberto Esposito (2009: 16) explica que el concepto de comunidad proviene de la palabra *communitas*, la cual se construye a partir del término *munus*, el cual significa don y que, en su convergencia con la palabra completa, significa la ley del don común, aquel don que poseen las comunidades, en el campo de poder, para configurar la donación entre sus integrantes y las relaciones que las componen.

Esposito (2009: 15) argumenta que la comunidad trata de comunicar cuánto es común, o propio, de aquello que la conforma. De modo que ésta quede definida por las mismas propiedades –territoriales, étnicas, lingüísticas– que sus miembros le atribuyan, se definen a sí mismos por medio de las características o capitales que tienen en común y buscan que el resto de los agentes que participan en ella también las compartan.

La comunidad no es lo que protege al sujeto clausurándolo a los ámbitos y los fines de una pertenencia colectiva, sino más bien aquello que lo proyecta hacia fuera de sí mismo, de forma que lo expone al contacto, e incluso al contagio, con el otro (Esposito: 2009,

16). Sobre estas dinámicas, la comunidad tiene el don de colocar a la figura femenina expuesta a otros agentes dentro de la dura competencia por el capital, esperando que cada quien tome la fuerza suficiente para participar en el juego o, por el contrario, pierda su posición en el intento. La comunidad espera que sus integrantes se expongan al otro – incondicionalmente– de la misma forma que permiten contribuir con su donación al campo de poder.

1.2. La circulación del poder en las relaciones de fuerza

Adriana Cavarero (2009) y Judith Butler (2006) colocan al vulnerable en su condición humana, sujeto a la corporalidad y expuesto a violencia del exterior. Vulnerabilidad que favorece procesos de agudización de la indefensión o de anulación de recursos y estrategias para defenderse. La condición vulnerable de los personajes femeninos se configura al exponerse al otro y configurar una relación donde hay muy poca oportunidad de obtener una retribución plausible.

Si bien la idea de comunidad se centra en la idea de compartir o poner en común, también funciona de forma contraria al proyectar a cada agente fuera de sí mismo, al someterlo por la (in) diferencia; identificar como factor primordial lo que no es común y a exponer al otro por medio de una vulnerabilidad.

Por otro lado, con respecto a la noción de poder, Michel Foucault (1979) argumenta que significa, ante todo, una relación de fuerza, que se articula en dos elementos importantes: que el otro (aquel sobre el cual esta relación se ejerce) sea reconocido y se le mantenga hasta el final como un sujeto de acción, y que se abra, frente a la relación de poder, todo un campo de respuestas, reacciones y posibles invenciones (Foucault, 1988: 14). Es decir, que esta relación se lleve a cabo dentro del campo del poder y, a su vez, despliegue aquellas fuerzas existentes para así determinar el lugar que están jugando como sujetos de acción reconocidos.

En esta constante lucha o competencia cada agente determina la posición que tiene en el campo con base en su capital. Gracias a que esta posición se encuentra en disputa con otros agentes, una búsqueda está orientada a modificar las propias estructuras para después modificar las del otro sujeto, la capacidad que tiene de ejercer una acción sobre el otro integrante en la relación de fuerzas.

Foucault describe el ejercicio del poder como “un modo de acción de sujetos sobre algunos otros sujetos” (Foucault, 1988: 14). La acción sobre las acciones posibles de los agentes, de “conducir conductas” y arreglar las posibilidades (Foucault, 1988: 15) para que la comunidad, como sus integrantes, mejoren su posición en el campo y se encuentren con una mayor ventaja de capital. La idea del agente como aquel que ejerce acciones sobre otros sujetos, se adscribe, en parte, a la idea de la relación entre dominante y dominado propuesta por Bourdieu.

Como se ha planteado, el dominante es aquel que cuenta con el mayor capital, por lo que se ubica en una mejor posición que otros agentes. Por el contrario, el dominado no cuenta con el mismo capital y se encuentra en una posición subalterna en contraste con el dominante, y en desventaja en la relación de fuerzas.

Bourdieu (1997: 51) se refiere a la dominación como aquel efecto indirecto de un conjunto de acciones que se engendran en la red de las coacciones cruzadas en las que cada uno de los dominantes, dominado de este modo por la estructura del campo a través de la cual se ejerce la dominación, está sometido por todos los demás, de forma en que la misma estructura del campo impone la dominación hacia los dominantes y, por consiguiente, de éstos a los dominados.

Desde la lectura realizada, la teoría de Bourdieu demuestra un uso excesivo de estaticidad presente en su concepción de la relación entre dominante y dominado. Con ello pareciera que la figura femenina, sobre la que se ejerce el poder, no tiene modo de cambiar de posición y se encuentra condenada a vivir en una situación de desventaja continua con el dominante, en la que no hay cabida de ejercer otro rol en la relación que no sea de

dominado. Como si la mujer estuviera sujeta a recrear su relación de desventaja, con el hombre, constantemente.

Sin embargo, Foucault anticipa este problema y explica que el poder transita transversalmente y no se encuentra estático en los individuos (Foucault, 1979: 144), se encuentra, por decirlo así, circulando entre las estructuras de relación que constituyen a los sujetos sociales, y a estas relaciones, conforme se van construyendo; no es un privilegio obtenido por la clase dominante, sino el efecto del conjunto de sus posiciones estratégicas (Foucault, 2002: 27). Depende, pues, de las herramientas utilizadas y la posición en la que el sujeto se encuentra.

Ese ejercicio de acción de individuos sobre otros se encuentra en constante dinamismo. No se deposita meramente sobre la persona esperando que ésta lo reproduzca por sí misma, al contrario, necesita de una constante retroalimentación que le permita a los participantes formar parte del juego, o competencia, por el poder que se disputa en el campo; la relación de fuerzas.

Por lo que, y según los roles inmiscuidos en la competencia por el poder, la persona que en algún momento ejerce el poder sobre otro sujeto puede, consecuentemente, terminar siendo el receptor de dicha acción. Los contratos, las posiciones y las estrategias de este ejercicio siempre van a encontrarse en movimiento mientras los participantes sigan produciendo y reproduciendo las relaciones de fuerza.

Para que la dominación se instaure (Bourdieu, 1997: 170) hace falta que el dominado aplique a los actos de dominación (y a todo su ser) unas estructuras de identificación conformadas por categorías de percepción y valoración idénticas a las que emplea el dominante para producir esos actos; es decir, a través de un intercambio simbólico, de forma que el dominante se encuentre localizado bajo las mismas estructuras del dominado y se condicione como parte de ellas. La figura masculina necesita que el personaje femenino identifique su ideología como igual o, al menos, similar a su perspectiva.

Para que este intercambio simbólico funcione es necesario aplicar un proceso que denomina

“alquimia simbólica”; transfiguración, o configuración, de un capital de reconocimiento que le permite al dominado tener consecuencias simbólicas o “capital simbólico” (Bourdieu, 1997: 172) que, según Foucault, se encontrarán en constante movimiento dentro de la relación de fuerzas entre los agentes, modificando o rectificando las posiciones de los mismos.

El capital simbólico, como cualquier propiedad o capital obtenido por los agentes sociales, es susceptible de reconocimiento y de procedimientos para conferirle significado. Este significado se coloca en las estructuras paradigmáticas del individuo de forma natural, ocasionando que, al compartir el mismo capital simbólico, acceda a negociar y reformar cláusulas del contrato social establecido, este efecto puede advertirse cuando nos detenemos a considerar el emplazamiento de la figura femenina al espacio privado. Ésta, al contar con la información necesaria para aceptar como propio dicho lugar, no tiene forma de negar inscribirse por sí misma, y por los demás, en él.

John B. Thompson también dedica una parte de su teoría del poder a tratar de explicar la importancia que tiene el significado al servicio del poder (Thompson, 1998), el cual interpreta como una lectura de las formas simbólicas que pretende esclarecer las interrelaciones de significado y poder, que se dedican a demostrar cómo, en situaciones específicas, el significado movilizado por las formas simbólicas sirve para nutrir y sostener la posesión y el ejercicio del poder (Thompson, 1998), y de esta forma cómo se coloca en la ideología de cada individuo.

Según Thompson (1998), analizar la ideología se asocia principalmente con las maneras en las que las formas simbólicas se intersectan con las relaciones de poder. Como tal, significa entender la manera en que éstas se mantienen y se reproducen una y otra vez: “mantener”, en el sentido de que el significado puede crear e instituir de manera activa relaciones de dominación; y “reproducir”, de forma que el significado puede servir para mantener y reproducir las relaciones de dominación (Thompson, 1998) haciendo uso de estas estructuras esquemáticas de acción sobre el otro.

La ideología y la alquimia simbólica, en el ejercicio del poder, juegan un papel importante al colocar esquemas de transfiguración en la percepción del individuo, lo cual facilita a delimitar el espacio privado como sitio referencial donde debe estar ubicada la figura femenina, se perciba como algo natural ya que son dispositivos que configuran sus estructuras paradigmáticas.

Esa transfiguración de esquemas –que se hace en beneficio del personaje masculino– permite que el personaje femenino adopte las mismas estructuras de comprensión, o percepción, específicas que el primero inserta en su relación. De esta manera, dominante y dominado comparten el mismo capital simbólico y, por lo tanto, la dominación toma forma; sin embargo, este reconocimiento de capital no podría funcionar sin que el dominante reconociera al dominado como aquel que está autorizado para ejercer palabras de eficacia simbólica (Bourdieu, 2001) que eufemicen el discurso y le permitan integrarlo en la relación de fuerzas.

Es necesario que acepte y reconozca su condición para que el poder simbólico pueda ejercerse (Bourdieu, 2001); sin embargo, no pretende que sea vista como una totalización de la desigualdad de la relación; al contrario, constantemente está siendo alimentada por ambos sujetos.

Incluso existe la posibilidad de que se localice como una idea impuesta por el dominado en el dominante. Si bien es cierto que el dominante ejerce su poder sobre el dominado, también es importante entender que este último no funciona como receptor inamovible del poder que se le ejerce. Puede y tiene la posibilidad de modificar esa relación de poder e, incluso, los sujetos insertos en la relación de fuerzas cuentan con la oportunidad de cambiar de posiciones conforme la modificación de paradigmas y estructuras simbólicas.

La figura femenina se coloca como sujeto vulnerable con posibilidad de salir, o modificar su posición, en aquella relación de fuerzas en las que los agentes, tanto dominantes como dominados, y la comunidad logran exponer al individuo al otro. En ella se encuentra la respuesta de seguir recreando las fuerzas coercitivas presentes en su relación o romper con el contrato.

1.3. El sujeto vulnerable en tanto su exposición al otro

Como ya se mencionó, la vulnerabilidad está inscrita en el cuerpo del sujeto expuesto, en su corporalidad y susceptibilidad (Cavarero, 2009; Butler 2006). Según André Le Bretón (2002: 23), el cuerpo, dentro de los discursos de la modernidad, es sinónimo del individualismo, pero también es aquello que marca la frontera entre un sujeto y otro y funciona como un límite fronterizo entre corporalidades; es en esos límites fronterizos donde se coloca la vulnerabilidad.

Para Butler (2006: 46), la vulnerabilidad es reconocida como la consecuencia de nuestros cuerpos formalmente constituidos, sujetos a otros, por lo tanto, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición; aquella condición que nos norma al reconocernos como seres humanos expuestos, literalmente, en carne viva y determinados por el entorno que condiciona nuestras relaciones y esquemas de distinción.

Esa vulnerabilidad como estado en el que se encuentra un sujeto ante súbitos accesos venidos de otra parte que no se puede prevenir (Butler, 2006: 55), aquellos que se encuentran fuera de su alcance y ante los cuales no tiene la posibilidad de defenderse. Especialmente importante es reconocer la vulnerabilidad frente a todo aquel que no se puede conocer ni juzgar (Butler, 2006: 57), o dicho de otra forma, todo aquello que no está al alcance del conocimiento del sujeto, que figure en la perspectiva y reconocimiento del individuo, se considera como estar simplemente expuesto al otro.

Esta relación con el otro se presenta en la exposición unilateral, en la total entrega de la singularidad corpórea en un contexto que no prevé reciprocidad (Cavarero, 2009: 44). Aquella desventaja y sumisión como factor determinante en la relación de dominación pero que, al mismo tiempo en mayor o menor medida, es posible modificar.

Vulnerabilidad que condensa la condición predispuesta de la figura femenina a estar inmiscuida en un entorno en el que la exposición es un factor permanente y el poco conocimiento de lo que le rodea, una causa propicia para que se desarrolle. Esta exposición

unilateral confiere al inerte una vulnerabilidad única en la que la amenaza de violencia, por parte del otro, es difícil de revocar. Y es en esa susceptibilidad en la que la violencia contra la mujer se cruza tanto en el discurso social como en el cinematográfico. La violencia se encuentra presente en la mujer como parte de su figura discursiva en dicha categoría de análisis.

Un tipo de violencia que subyace en el poder simbólico y que se deposita en el sujeto inerte vulnerable: la violencia simbólica (Bourdieu, 2000). Es aquella adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominante cuando no dispone de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte éste; y que, al no ser la forma asimilada de la relación de dominación, hace que esa relación parezca natural (Bourdieu, 2000: 28-29). Por consiguiente, posiciona al dominado en una situación de sumisión y de desventaja.

El dominado es circunscrito en una relación de fuerzas, en la que el poder es operado por el dominante, en el que se impone la visión del sujeto que goza de mejor posición y se transforma en un conjunto de seducciones, órdenes y llamamientos del orden que pretenden, en su mayoría, beneficiar al que en un inicio transfiguró los esquemas de la relación, pero que a la vez perpetua como parte de la relación.

Ninguno de estos enunciados conceptuales implica que la figura femenina esté de acuerdo con participar en esta relación de dominación ni que consienta estar en una situación de desventaja como resultado de la exposición al otro; al contrario, valga en hacer un especial, y necesario, énfasis en situar a la violencia simbólica como resultado de esta transfiguración de esquemas, por lo que la mujer interpreta dicha posición como algo natural dentro de su relación con el personaje masculino y no lo contrario (Bourdieu, 2000).

La complicidad puede relegarse a una situación de ayuda mutua, en la que, en muchas ocasiones, se configura la necesidad impuesta al dominado por aportar elementos a la relación y que algunas veces se enmarca en una afección, y en el beneficio que el dominante puede obtener de ello.

Esta violencia simbólica se basa en la sintonía de las estructuras constitutivas del *habitus* del dominado y la estructura de relación de la dominación a la que ella (o él) se aplica (Bourdieu, 1997: 197). Dicho de otra forma, empatando esquemas de vida, prácticas y pensamiento con las establecidas dentro de la relación de fuerzas a las que la figura femenina está sometida.

La clave para entender los efectos de la violencia simbólica se encuentra en los esquemas que el hombre coloca como “naturales” en su relación con la mujer; la transfiguración de situaciones, que alguna vez fueron consideradas como algo negativo para el agente donde recae la dominación, ahora se esbozan como elementos particulares y distintivos de la relación.

La única forma en la que puede existir una ruptura en este tipo de relación, es mediante una transformación radical de las condiciones sociales de producción de las inclinaciones que llevan a los dominados a adoptar sobre los dominadores, y tendría que proceder de un fuerte cambio de paradigmas de alguna de las dos partes, que les permita cambiar su capital simbólico e, incluso, su posición en el juego (Bourdieu, 2000: 33)

La naturalización de la relación no significa que la figura femenina se encontrará eternamente sometida a dicha violencia; se plantea la idea de la visibilización de los factores inscritos en ella y la posibilidad de seguir, o no, reproduciéndolos como parte de ese movimiento e intercambio de poder: la herida y la cura presentes en las relaciones de fuerza.

La mujer, al ser expuesta a estos procesos de reestructuración del *habitus* y capital simbólico, se verá posicionada en una condición de vulnerabilidad, en la que siempre contará con la decisión de quedarse ahí o buscar participar en otra relación.

La figura femenina se encuentra sujeta a condiciones de vulnerabilidad constantes, y crea y desarrolla relaciones interpersonales. La mujer se mueve de una esfera de la vida a otra intermitentemente y se encuentra, la mayor parte del tiempo, expuesta a situaciones y efectos de la realidad.

Si bien Bourdieu plantea la posibilidad de desprenderse de una relación en la que la violencia simbólica se encuentra instituida, el autor no logra ir más allá y se queda con la idea totalitaria en la que el dominado no tiene otra oportunidad más que aceptar toda aquella fuerza que el dominante ejerce sobre él.

Sin embargo, en cuanto vulnerable y expuesto al otro, el cuerpo singular se manifiesta irremediabilmente ante la herida y la cura, es decir, la susceptibilidad del vulnerable proviene, precisamente, de esa exposición al otro; la permanencia en este estado estriba en la capacidad que tiene el sujeto de distinguir, y reconocer sus alternativas, tanto para bien como para mal (Cavarero, 2009: 43)

Irremediabilmente entreabierto a la herida y a la cura, el vulnerable vive por completo en la tensión de esa alternativa, en aceptar esa violencia a la que se encuentra sometido y, de esa forma, seguir delimitando los alcances a los que se encuentra expuesto o, a reconocer la situación en la que se encuentra y reconocerse a sí mismo en el otro para optar salir de ahí (Cavarero, 2009: 58).

Esto, en palabras de Gayatri Spivak (2009), se coloca como resultado de una *subalternidad*, es decir, aquel sujeto *Otro* reconocido en su diferencia y, en este caso, colocado como dominado. El subalterno, entonces, se encuentra sujeto a una doble inscripción: el reconocimiento de una representación y la falta de re-presentación.

Spivak explica, gracias a Marx, que la representación es significada como aquel momento en el que un sujeto “habla por otro” (Spivak, 1998: 6) y la re-presentación es la imagen o retrato que tiene ese otro de sí mismo. Explica que la primera representación se refiere a la persuasión del sujeto y la segunda a la conciencia del sujeto en sí mismo (Spivak, 1998: 7). Dos formas que se configuran por medio del reconocimiento de la conciencia del sujeto social, por un lado, y su sustitución, por otro.

La relevancia de la *subalternidad* radica en el reconocimiento de la voz de la mujer y en la construcción de sí misma por sí misma y no por otro. De forma que en la representación del

otro se encuentra la herida infligida por el dominante, y en la re-presentación de sí misma se deposita la cura de dicha vulnerabilidad.

Y es, en efecto, ese reconocimiento que tiene el poder de reconstruir la vulnerabilidad que adquiere otro sentido cuando se le reconoce; es decir, el hecho de entender la situación en la que la figura femenina se encuentra inmersa y decidir qué hacer con ello, optar por la cura que se encuentra depositada en la misma alternativa o estar a merced de la propia herida (Butler, 2006: 71).

La herida infligida en la relación de fuerzas se inscribe en la corporalidad del personaje femenino cuando trata de sustituir su conciencia como sujeto social por medio de la alquimia simbólica. La cura se deposita en la ruptura de las estructuras circunscritas en las propiedades de percepción, y de capital simbólico, por medio del reconocimiento de la mujer por sí misma y de su re-presentación.

Así, es posible comprender la fuerza con la que el poder se manifiesta en las relaciones entre sujetos: cuando un individuo es expuesto a un campo de poder conformado por numerosos agentes con ventaja en su posicionamiento dentro de su competencia por el capital– se crea una relación de profunda inequidad y desventaja, donde los agentes con mayor capital social determinan, por medio de cláusulas y contratos, y delimitan al propio individuo en los elementos más básicos de su propia persona: su cuerpo y el espacio que éste ocupa.

De esa forma, el sujeto es condicionado como un ser vulnerable inscrito en una percepción de sí mismo –y de los demás– de otredad. Donde su capacidad de hablar de sí y por sí depende enteramente de la comunidad –y los individuos que la conforman– a la que fue expuesto en un principio.

Capítulo II. Las explicaciones externas e interpretaciones internas en *Dogville* y *Así es la vida*

En el capítulo anterior se revisaron diferentes perspectivas teóricas cuyos referentes conceptuales el análisis han orientado y redefinido nuestro objeto de estudio con el propósito de enmarcar la línea de investigación de este trabajo, así como sus alcances.

La vulnerabilidad del sujeto inerme –resistente y en movimiento– se encuentra inscrita en su exposición en condición inerme y de *subalternidad* al otro. Dicha situación –no exclusiva de las mujeres– se encuentra en diferentes entramados de la realidad social; sin embargo, la particularidad de la vulnerabilidad de la figura femenina, en las películas *Así es la vida* y *Dogville*, es que si bien como en tanto representaciones permiten visibilizar y analizar la vulnerabilidad femenina como sujeto social, al mismo tiempo, ofrecen un escenario para reconocer la agencia de actores que participan en la producción y reproducción de relaciones sociales que propician esta vulnerabilidad. Como dispositivos explicativos en su narrativa hay elementos de agencia que (en momentos y situaciones concretos) actúan como contrapeso y que reposicionan la dimensión activa y participativa del sujeto en la construcción de su entorno social.

Más que como recordatorio de las vulnerabilidades femeninas en situaciones reales, estas películas nos permiten analizar de forma específica, y delimitada, la relación que existe entre las protagonistas como figuras femeninas discursivas y las mujeres como sujetos sociales.

Como se mostrará más adelante a través de diferentes discursos y narrativas, refieren formas en las que se construye la condición de vulnerabilidad de la mujer, tanto en su relación con el hombre como con la comunidad en donde se desarrolla, lo cual brinda elementos claves de interpretación y análisis.

En este capítulo se explican los elementos que conforman la plataforma metodológica del presente proyecto. La delimitación empírica del objeto de estudio en las películas *Así es la vida* y *Dogville*, las herramientas y estrategias para el levantamiento y procesamiento de datos, así como la formulación de una matriz analítica que responda a nuestra pregunta, y finalmente la reflexividad de quien esto escribe donde se pone a discusión los hallazgos derivados del proceso de investigación.

2.1. Delimitaciones empíricas del objeto de estudio

2.1.1. Arturo Ripstein y la Medea moderna.

Arturo Ripstein comenzó su carrera fílmica como asistente de director de Luis Buñuel en la película *El Ángel Exterminador* (1962). Su primer filme fue una adaptación de *Tiempo De Morir* (1965) *western* escrito por Gabriel García Márquez, y desde entonces, mediante una prolongada y exitosa trayectoria, ha sido considerado uno de los directores mexicanos más relevantes de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI (Aguirre, 2010).

En 1985 comenzó a realizar películas con Paz Alicia Garciadiego con *El Imperio de la Fortuna* (1985) y, así, consolidó el binomio creativo Ripstein-Garciadiego rumbo a la internacionalización de sus historias y mundos ripsteinianos. Su filmografía se distingue por obras como *El Castillo de la Pureza* (1972), *El lugar sin límites* (1977), *Profundo Carmesí* (1996), *El Coronel no tiene quien le escriba* (1999), *Así es la Vida* (2000), *La Virgen de la Lujuria* (2002), *El Carnaval de Sodoma* (2006) y *Las razones del Corazón* (2011).

Entre las constantes temáticas en la filmografía de Ripstein sobresale sin duda la fatalidad y la desgracia en el destino de sus personajes. La soledad de las almas y la imposibilidad de cambiar la propia naturaleza, atmósferas sórdidas y angustiantes con escenarios oscuros y húmedos son asimismo obsesiones persistentes en su filmografía. Tal vez por ello, sus filmes han sido calificados como lentos, sombríos y depresivos (Navarro, 2011). Son discursos donde la propia voluntad humana depende enteramente de los designios del

director y el contexto en el que los personajes se encuentran inscritos. Pelear contra esos instintos invalidaría los actos y acciones que los conforman, sólo para comprobar la propia imposibilidad del ser humano de cambiar.

***Un retrato de Así es la vida.* México, 2000.**

En el año 2000, el director mexicano Arturo Ripstein presentó la película *Así es la Vida*. En ella, se relata la historia de *Julia*, una mujer que se dedica a la medicina informal para mantener a su marido y sus dos hijos. Un día, su esposo decide abandonarla, lo que desencadena una serie de eventos a su alrededor, que derivan en un amargo final: el infanticidio.

Dicho filme es una co-producción de México-España-Francia, la cual cuenta con un reparto conformado por Patricia Reyes Spíndola, Arcelia Ramírez, Luis Felipe Tovar, Ernesto Yañez y Alejandra Montoya. El guion corrió a cargo de Paz Alicia Garciadiego y es inscrito en el género del melodrama.

La historia se construye por medio de paralelismos: por un lado, es contada a través de la perspectiva de *Julia*; ella, mientras realiza su papel como personaje principal que actúa por sí mismo, también funge como narrador externo al hacer uso de soliloquios durante esas acciones. Por otro lado, cuando no se encuentra narrando, un grupo musical, integrado por hombres, interpreta melodías que describen lo que *Julia* está viviendo.

La película está contada desde diferentes puntos de vista: la historia principal presentada por el director, la narrada desde la perspectiva de *Julia* y el contrapunto de la banda musical, lo cual permite profundizar en los diferentes entramados y escenarios con los que la cinta fue construida.

El melodrama es un género que, según Javier Marzal (1996) se encarga de transmitir un mensaje eficaz a las multitudes con el que puedan identificarse. Donde se establece un universo en el que la sociedad pueda verse reflejada en un héroe que se mueve en el espacio real-posible.

Premio al
Mejor Director
en el Festival
de Ginebra 2000

Premio Especial
del Jurado en
el Festival de la
Habana 2000

DVD
VIDEO

Una película de ARTURO RIPSTEIN

Así es la vida...

Escrita por PAZ ALICIA GARCIADIEGO
inspirada en MEDEA DE Séneca

Producida por LAURA IMPERIALE / JORGE SANCHEZ / ALVARO GARNICA

Productores Asociados THERRY FORTE / JOSÉ MARIA MORALES

FILMANIA / GARDENIA PRODUCCIONES / FONDO PARA LA PRODUCCION CINEMATOGRAFICA DE CALIDAD /
SECUENCIA 13 / DMVD FILMS / WANDA VISION

Presentan a ARCELIA RAMIREZ / LUIS FELIPE TOVAR / PATRICIA REYES SPINDOLA
ERNESTO YAÑEZ con FRANCESCA GUILLEN / MARTHA AURA

Vestuario LETICIA PALACIOS Reparto MANUEL TELL Diseño de sonido LENA ESQUENAZI Edición CARLOS PUENTE
Diseño artístico CLAUDIO "PACHE" CONTRERAS Música DAVID MANSFIELD/LEONCIO LARA "BON"
Director de fotografía GUILLERMO GRANILLO A.M.C.

Figura 1. Póster de la película *Así es la vida*.

Dicho género, explica Pablo Pérez (2004: 116), se constituye por diferentes elementos en la construcción de la narrativa del héroe o heroína: por una herida o caída moral por motivos casi siempre externos al personaje –que comúnmente es femenino–, la marginación que lleva consigo la calidad de diferente y el camino de pruebas expiatorias en el que el héroe sobrevive.

El director, Arturo Ripstein, explicó en dos entrevistas hechas en 1994 y 1998, respectivamente, que “el melodrama, sin duda, es una de las instancias básicas del cine mexicano, a partir de lo cual nosotros hacemos nuestro trabajo, pero no como una opción intelectual previa. Las películas nos salen melodramas porque no nos queda más remedio” (López, 1994: 13), de forma que hace alusión a la realidad que le ha tocado representar en su filmografía: el melodrama mexicano.

Después complementa que “quizá por ello resultan melodramas más a flor de piel: personajes que sufren, que tienen que vivir una cotidianeidad descarnada, con sentimientos que afloran a la superficie con más carne y casi siempre con más brutalidad” (Pérez & Hernández, 1998: 54).

En el caso de *Así es la Vida*, el filme fue realizado, y presentado, en un contexto social mexicano muy específico del año 2000. Éste, al ser creado dentro de tal especificidad, se encuentra en concordancia con el discurso de desventaja del personaje femenino que representa.

En el siguiente capítulo se hará un análisis, a profundidad, de dicho contexto, con el fin de abarcar las diferentes esferas sociales donde esta situación se encontraba presente y la forma en que las categorías de análisis las delimitan.

El cine, contenido creado para ser visto e interpretado por audiencias amplias, actúa directamente en las esferas sociales en las que se presenta, de forma que, cada película, crea ciertas repercusiones y apropiaciones en cada espectador y lleva al discurso a alcanzar diferentes niveles de sincronía, o coincidencias, respecto de otros referentes en la esfera pública.

En el siguiente segmento se abordarán algunas de estas reverberaciones”, efectos y percepciones presentes en diferentes artículos de opinión, que como “caja de resonancia”, dan cuenta de los registros y significados logrados por *Así es la Vida*.

Una característica denotada y por demás interesante en dichos artículos es la relación que de manera persistente se establece entre la tragedia de Medea y la historia que Arturo Ripstein ubica en una extraña y sucia vecindad de la colonia Santa María La Rivera del Distrito Federal en México, dramas en las que las mujeres protagonistas de la historia son llevadas, por igual, al límite de su vulnerabilidad.

La historia de Medea es una tragedia griega¹ escrita por Séneca y gira alrededor de la vida de esta mujer-hechicera. Su esposo la abandona para casarse con otra mujer y el rey le ordena abandonar su morada, por lo cual decide degollar a sus hijos frente a su marido. En los créditos de *Así es la vida* se informa que el libreto es una adaptación de esta obra. Se presenta la historia de *Julia* bajo el arquetipo de *Medea*.

Antonio Aguilera (2011) argumenta que los personajes de *Así es la Vida* caminan en el límite de lo creíble y lo ridículo pero que, a final de cuentas, el espectador termina por creer en ellos. Personajes como *Julia*, al haber dejado una vida de acomodo por estar junto a su esposo *Nicolás*, termina por quedarse sola y vulnerable.

Por otro lado, Francisco Javier Tovar (2002), en su texto publicado en la Revista de *Estudios Latinos*, argumenta que *Así es la vida* ofrece la historia de una Medea mexicana de nuestra época en donde, además de ser la historia de una mujer celosa, vengadora y madre infanticida (como *Medea*), es, sobre todo, de una mujer sola (Tovar, 2002: 175). Una mujer que vive en un lugar al que no pertenece y al cual la comunidad le es ajena. *Julia* no se encuentra sola únicamente por el abandono de su esposo, sino por la comunidad que la

1 El argumento de Medea de Séneca refiere que Jason, esposo de Medea, se compromete en matrimonio a Glauce o Creusa, hija del rey Creonte de Corinto, ante el espanto de Medea, que ve su lecho deshonorado al recibir la declaración de divorcio. Creonte, que había planeado el matrimonio, ordena su destierro inmediato. Medea, fingiéndose sumisa, pide un solo día de plazo para salir al destierro. Ese plazo lo aprovecha para realizar unos presentes a Glauce: un traje y un collar impregnados de filtros mágicos que causan la muerte por el simple contacto. Glauce muere consumida por las llamas al igual que su padre que acude a socorrerla. Para completar su venganza, Medea se siente obligada a matar, degollando a sus propios hijos en presencia de Jason, para después desvanecerse en los aires.

rodea, la sociedad en la cual ella no forma parte.

Tal como mencionan ambos autores, una de las grandes vulnerabilidades de *Julia* radica en su soledad. Una soledad impuesta por un esposo que decide dejarla por otra mujer pero, también, soledad por encontrarse en una vecindad en la cual ella no decidió vivir. Comunidad en la que sus miembros no la reconocen como perteneciente a ella y sólo esperan que se vaya de ahí.

Es esa comunidad la que configura al sujeto, por medio de su diferencia, en una exposición, o contagio, al otro. En el caso de *Julia*, siempre estará expuesta a las diferencias irreconciliables que mantiene con su propia comunidad.

2.1.2. Lars Von Trier y la Gran Depresión

Lars Von Trier es un director danés reconocido por su participación en el movimiento Dogma 95; corriente cinematográfica que reivindica los rodajes filmicos con las mínimas ayudas técnicas, alejándose de los efectos especiales o de la iluminación artificial.

Von Trier realizó su primer largometraje *Breflisesbilleder* en el año 1982, una película documental que trata sobre la resistencia danesa en la ocupación nazi de la segunda guerra mundial.

El director se ha encargado de realizar numerosas películas a manera de trilogías. *The Golden Heart Trilogy* engloba los filmes de *Breaking Waves* (1996), *The Idiots* (1998) y *Dancer In The Dark* (2000); *USA Trilogy* con los filmes de *Dogville* (2003), *Manderlay* (2005) y *Washington* (sin terminar), así como la *Depression Trilogy* conformada por *Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011) y *Nymphomaniac: Vol. I y II* (2013), entre otras.

Sus historias se centran en el sacrificio humano, la propia exploración del individuo y el egoísmo en los individuos que configuran una sociedad. De forma que muchas de sus historias son catalogadas como oscuras y dolorosas.

La construcción de Dogville. Estados Unidos, 2003

En el año 2003, el director Lars Von Trier presentó su filme *Dogville*. La historia es situada en un pequeño pueblo de Estados Unidos, en la época de la depresión. Un pasaje de la historia mundial que afectó, sobre todo, a la sociedad estadounidense después de la primera guerra mundial. En este período se presentó una crisis económica devastadora y que afectó –en gran parte– la agricultura y las zonas rurales del país, donde el intercambio mercantil y económico fue clave para sobrellevar los tiempos difíciles.

Dogville narra la historia de *Grace*, una mujer que huye de una banda de gánsters y busca refugio en un pueblo llamado Dogville, donde los colonos, gracias a las palabras de *Tom*, el portavoz de la comunidad, acuerdan ocultarla a cambio de realizar diversas labores. Sin embargo, cuando el pueblo es sometido a vigilancia policiaca, sus habitantes le exigen a la protagonista otros servicios que les compensen el peligro que los acecha, culminando en un giro catastrófico para los habitantes de Dogville: su muerte.

Por medio de un escenario teatral, se coloca el pueblo de Dogville, un lugar donde los límites son trazados, literalmente, por pintura blanca en el piso y en el que el personaje de *Grace*, gracias a una serie de situaciones, es llevada al límite, que ella misma transgrede. Lo que ocasiona que, en consecuencia, le ordene a los gánsters de los que huía, que aniquile a todos los integrantes del pueblo.

La película es una producción de Dinamarca, situada en Estados Unidos. Escrita por el mismo director, Lars Von Trier, y conformada por el reparto de Nicole Kidman, Paul Bettany, Lauren Bacall, Stellan Skarsgard, James Caan y Patricia Clarkson.

Aunque la historia de *Grace* se desarrolla en la época de la gran depresión estadounidense, es posible encontrar características discursivas y narrativas que sitúen las vulnerabilidades de la mujer en el contexto, del mismo país, del año 2003. En el siguiente capítulo se hará, a profundidad, el análisis contextual de dicho entorno social.

Por otro lado, y siguiendo esa línea de contraste entre realidad social y discurso narrativo,



BEN HAR IEN LASTBIL



JUNE, OG DE ER FATTIGE



NÄR LJZ SKAL SIGE DETT



HARITHA RINGER MED SIN KLOKKE

DOGVILLE



LARS VON TRIER

**HARRIET ANDERSSON LAUREN BACALL JEAN-MAURICE BARR PAUL BETTAN BLAIR BROWN
JAMES CAAN PATRICIA CLARKSON JEREMY DAVIES IBRAHIM GAZZARA PHILIP BAKER HALL
SIOBHAN FALLON HOGAN JOHN HURT ZIELKO IVANEK UDO KIRCH CLEO KING
MILES PURINGTON BILL RAYMOND CHLOE SEVIGNY SHAUMA SHIM STELLAN SKARSGARD
PRODUCED BY VIKTOR WIDENLOF EXECUTIVE PRODUCER PETER AALLJAK JENSEN CO-EXECUTIVE PRODUCERS LARS BORGULIN
PETER GARDER KIMBERLY SØS LARS JOHNSON CASTING ART KATHRIN FOTOGRAF ARNHOLDT DØNT NANTIE LIDENBERG PER STRIEM
COSTUME DESIGNER LARS BORGULIN MUSIC BY LARS JOHNSON EDITOR LARS JOHNSON PRODUCTION DESIGNER LARS JOHNSON
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY LARS JOHNSON EXECUTIVE PRODUCERS LARS JOHNSON LARS BORGULIN
PRODUCED BY VIKTOR WIDENLOF EXECUTIVE PRODUCER PETER AALLJAK JENSEN CO-EXECUTIVE PRODUCERS LARS BORGULIN
PETER GARDER KIMBERLY SØS LARS JOHNSON CASTING ART KATHRIN FOTOGRAF ARNHOLDT DØNT NANTIE LIDENBERG PER STRIEM
COSTUME DESIGNER LARS BORGULIN MUSIC BY LARS JOHNSON EDITOR LARS JOHNSON PRODUCTION DESIGNER LARS JOHNSON
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY LARS JOHNSON EXECUTIVE PRODUCERS LARS JOHNSON LARS BORGULIN**

Figura 2. Póster de la película *Dogville*.

fueron varias las reacciones, o reverberaciones, que surgieron de esta película. Muchas desde la perspectiva feminista que se identifica en la historia de *Grace* y, sobre todo, en el enorme aporte contextual que de esto deriva.

El Doctor Angelous Koutsorakis (2008) se centra en la poderosa relación que existe, y se ve en esta película, entre sexo y poder. Según Koutsorakis, Von Trier funda en el desarrollo de su narrativa en la idea de un intercambio de valores decisivo para cada personaje. Así, cuando los personajes masculinos se aprovechan de *Grace*, éstos lo hacen a cambio de un favor que ella les pide.

La escritora feminista Rebecca Volley (2012), analiza la creciente molestia de quienes aseguran que el tratamiento de los personajes femeninos, en el cine de Lars Von Trier es, hasta cierto punto, misógino. Explica que imaginar a las mujeres como sujetos desprotegidos es precisamente lo que ocasiona el surgimiento de estas opiniones e interpretaciones.

Esta idea la comparte Molly Haskell (2003) en un artículo publicado en el periódico inglés *The Guardian*, en el que argumenta en contra del estereotipo de la mujer inválida: aquella que se encuentra indefensa y desprotegida y que, en opinión de muchos sujetos varones, no debería hacer cosas que le pertenecen a los hombres: cobrar venganza a las personas que le han hecho mal. Como puede apreciarse en *Dogville*.

Dogville generó temas de debate sobre todo en torno a puntos de vista feministas, cuya discusión se colocó en la concepción del estereotipo de la mujer desprotegida, mencionada por Haskell (2003) y Volley (2012), frecuentemente representada en el cine y el papel de la figura femenina, que menciona Koutsorakis (2008) como capital importante en el intercambio de bienes.

2.2. La metodología: interpretaciones y explicaciones

En el apartado anterior se presentaron algunos de los elementos relevantes de caracterización

de los referentes empíricos de análisis que le conciernen a este proyecto de investigación. Es preciso delimitar los métodos y herramientas con los que se conforma la metodología de abordaje a dichos filmes.

En este proyecto se entiende a la metodología como aquel conjunto de herramientas o métodos que permiten abordar, consistentemente, el objeto de estudio al mismo tiempo que ayudan a formular análisis e interpretación que es construido por medio de las nociones teóricas antes mencionadas.

A la presente investigación le concierne abordar tres dimensiones de relevancia para la estrategia metodológica: **a)** los contextos sociales en los que cada película fue creada, **b)** los contextos discursivos presentes en cada filme y, con base en ello, **c)** el análisis e interpretación que se construye por medio de la triangulación de los conceptos teóricos.

Para este análisis se emplea el esquema propuesto por Pierre Bourdieu (1997: 59), proceso delimitado por dos momentos y su consecutivo análisis: en las explicaciones externas de la obra y en las interpretaciones internas de la misma. Esta diferenciación –entre interpretaciones internas y explicaciones externas– pretende comprender la obra – o en este caso, el filme– a partir de la visión del mundo del grupo social que ha sido expresada a través del artista, o director, en el que éste actúa como una especie de médium, al momento de crear el discurso y la narrativa de su filme.

La distinción toma relevancia al momento de entender el producto fílmico acabado, en palabras de Patricia Torres (2001: 18), como una expresión lógica y estética de un discurso cultural producido por un autor y no solamente como un fenómeno social y cultural sin dejar de lado la relevancia que tienen los campos ideológico y simbólico en la construcción de dicho producto fílmico.

De esa forma, la explicación externa es llevada a cabo por medio de un análisis contextual, mientras que las interpretaciones internas son constituidas gracias a un análisis narrativo de los filmes de *Dogville* y *Así es la vida*.

El análisis contextual es entendido como las explicaciones externas de la obra que permiten visibilizar los factores históricos situacionales en que cada película fue creada. El análisis narrativo, por otro lado, nos ayudará a proponer el conjunto de las interpretaciones internas de la narrativa y el discurso de cada filme.

Los contextos discursivos, entre filme y realidad social, se encuentran inscritos en una fuerte correlación de reciprocidad, producción y reproducción de los mismos. Por ello, y gracias a la transversalidad de los conceptos teóricos con los contextos sociales y discursivos, es posible identificar aquellos patrones que configuran las categorías de análisis correspondientes a la presente investigación: la comunidad delimitante, la subalternidad del sujeto y la delimitación de la figura femenina al espacio privado.

2.2.1. Explicaciones externas: el análisis contextual

Esta primera fase se configura bajo la premisa de que cada filme fue creado bajo las repercusiones discursivas de un contexto social en específico, de forma que para poder realizar un análisis narrativo de las obras, primero es necesario analizar el discurso social en donde dichas películas fueron creadas.

Es por ello que el punto de partida es entender que el microcosmos en el que se producen las prácticas culturales es un espacio de relaciones objetivas entre posiciones, y sólo se puede comprender lo que ocurre en él si se sitúa a cada agente o cada institución en sus relaciones objetivas con todos los demás y no sólo a cada agente o institución, sino también a las propias estructuras creadas por ellos mismos. Aquellos caracteres simbólicos presentes en las relaciones de los agentes con su contexto y consigo mismos.

Algo que el autor Paul Ricoeur (1995: 33) denomina, partiendo de las ideas de Aristóteles, como mimesis, es decir, la imitación o representación de una acción en las que las acciones que conforman la realidad social de México, en el año 2000, y de Estados Unidos, del 2003, son reproducidas en correspondencia con los discursos de Ripstein y Von Trier.

Entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana, existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta una forma de necesidad transcultural. Ahí, precisamente, es donde se ancla la relevancia de considerar un análisis contextual: en el entendimiento de que ningún símbolo o característica denotativa de los discursos son creados por sí mismos ni de forma accidental (Ricoeur, 1995: 113). Se producen dentro de un contexto social determinado que intenta representar una realidad social en específico.

Con ello como principio orientador para el análisis contextual se realizó una documentación exhaustiva de datos generados por organismos gubernamentales y asociaciones civiles, así como artículos, e investigaciones, relacionados con la situación social y cultural de la mujer en los años en que cada película fue presentada y que se circunscriben en categorías de análisis pertinentes. El análisis contextual busca datos que refieran la delimitación de la figura femenina en la comunidad, los que evidencien su falta de representación y los que ratifiquen la delimitación de la mujer al espacio privado. Por desgracia, tan abundantes como agraviantes.

En síntesis, se identificaron elementos que configuran la vulnerabilidad de la mujer, primero, en la situación específica de México en el año 2000 y Estados Unidos en el 2003 para, después, en la medida de lo posible, contrastarlos con el discurso de cada filme. Esto bajo el presupuesto de que la producción social de sentido se genera no sólo dentro de una obra, sino, también, en el medio en el que se circunscribe.

2.2.2. Interpretaciones internas: el análisis narrativo

Este segundo momento se coloca en el entendimiento de que el filme, por sí mismo, es conformado por diferentes niveles de profundidad y estructura. De forma que, para abordar esos diferentes entramados, es necesario realizar diferentes tipos de levantamiento de datos, con sus respectivos análisis e interpretaciones. Donde, para efectos de este proyecto, un

simple análisis cinematográfico no es ni pertinente ni suficiente para lograr los alcances a los que se busca llegar.

Tomando en cuenta que la fase de interpretación interna se conforma por un análisis narrativo, se identificarán símbolos, patrones, factores y coincidencias que correspondan a las categorías de análisis. En esta etapa, en particular, se identifican todas las situaciones, símbolos y momentos en los que la protagonista de cada película, en su relación con el hombre, es representada en condición de vulnerabilidad. Considerado el filme como un texto, o relato narrativo, donde se identifican tales símbolos en específico.

Según Luz Aurora Pimentel (1998), el relato es la construcción de un mundo de acción humana y éste se conforma por estructuras narrativas que, en sí, ya son una forma de marcar posiciones ideológicas (Pimentel, 1998: 9), de manera que la forma en la que una historia es narrada, representa la ideología de una acción humana ubicada en coordenadas espaciotemporales específicas. En este caso, en México en el año 2000 y en Estados Unidos en el año 2003.

La narratividad en el cine (Pimentel, 1998: 13) no sólo trasciende fronteras genéricas y modales sino semióticas, puesto que lo narrativo puede observarse en diferentes medios y sistemas de significación: en la forma en que el relato está construido, los signos y símbolos que lo conforman, el entorno en el que se desarrolla y los diálogos, y relaciones, que ocurren entre los personajes.

De esta forma, el relato se compone de tres niveles: **1)** en la espacialidad donde ocurre la historia, **2)** las estructuras temporales que la conforman, **3)** y las distintas formas de representación de los personajes y su discurso, así como las relaciones que mantienen entre sí y las funciones narrativas que cumplen (Pimentel, 1998: 22). Sin embargo, para los efectos analíticos de este proyecto, son tomados en cuenta dichos aspectos narrativos de análisis sin deconstruirlos ni separarlos de la narrativa como tal.

Por ejemplo, en la narrativa se aprecian los factores en los que la comunidad es delimitante

para la figura femenina en el discurso cinematográfico, donde la mujer es subalterna al no contar con una propia representación y donde el espacio privado se limita, en su mayoría, a la mujer.

El análisis narrativo proporciona datos claves para visualizar las relaciones entre los personajes femeninos y masculinos, así como de los contextos, espaciales y temporales, donde estos se inscriben, los cuales forman parte de la producción de situaciones de vulnerabilidad para los personajes femeninos.

Capítulo III: Explicaciones externas: De las mujeres mexicanas y estadounidenses a los personajes de Ripstein y Von Trier

Nuestro objeto se encuentra enmarcado por dos delimitaciones empíricas: las películas de *Así es la vida* y *Dogville*. En ellas distinguimos diversos aspectos, y patrones, que demuestran diferentes niveles de vulnerabilidad en la mujer, y por tanto, del personaje femenino que es protagonista de esas historias.

Dichas protagonistas se encuentran inscritas en un contexto social específico. Cada una circunscrita en sistemas y relaciones sociales con delimitaciones espacio-temporales particulares conformadas por contextos situados en realidades y problemáticas que mantienen su vigencia.

3.1 Las realidades de las mujeres: la representación social de la condición vulnerable de la mujer mexicana y estadounidense

En cuanto a contenido privilegiado de medios y elementos constantes del entretenimiento colectivo, la representación de la mujer, y del hombre, –tanto en México, como en Estados Unidos–, a principios del siglo XXI, seguía siendo fomentada bajo los roles tradicionales.

Según Isabel Menéndez (2001) en las revistas, y la publicidad, las mujeres seguían presentándose preferentemente como objeto sexual. Se continuaba mostrando a la mujer preocupada por su aspecto físico y no por el intelectual, mientras que los hombres se mostraban interesados en deportes y tecnología. De la misma forma, la mujer que se visibilizaba como profesional, era presentada en posiciones de subordinación.

Menéndez (2001) explica que en el cine, la prensa y la radio los intereses vinculados a las

mujeres no iban más allá de los confines de la casa y la familia. Mientras en las series de televisión se insistía en mostrar una imagen tradicional de la mujer, es decir, como madre y ama de casa. Tal como en los programas *Hope & Faith* (Estados Unidos, 2003-2006), *Desperate Housewives* (Estados Unidos, 2004-2012), *Vecinos* (México, 2005- 2010) y *Ellas son la alegría del hogar* (México, 2009), entre otros.

En este mismo sentido, la autora señala que aún cuando la protagonista de la serie se mostrara como una mujer independiente, o profesional, el argumento regularmente va desplazando su desarrollo para encontrar razones que le demostraran que estaba equivocada. Así, existe una clara tendencia a colocar a la mujer entre el dilema de la “maternidad responsable” o el trabajo fuera de casa.

A pesar de ello, la autora Marta Lamas (2005) encuentra un elemento positivo en la aparición de otras formas de representación de la mujer y reconoce que las figuras femeninas ahora se muestran un poco más como mujeres modernas y activas, que trabajan, viajan y –sobre todo- que tienen derecho al placer.

En términos generales, y según el *Censo general de población y vivienda* del año 2000 del INEGI (INEGI, 2000), la población de mujeres, mayores de 12 años, en México era de 35.9 millones y la de 33.7 millones de hombres, mayores de 12 años. De esa cifra, 15.6 eran casadas, 12.4 millones eran solteras, 3.6 millones vivían en unión libre, 1.3 millones se encontraban separadas, 477,000 estaban divorciadas y 2.3 millones eran viudas.

Por otro lado, y a partir de una somera descripción de la situación sociodemográfica de Estados Unidos, según datos del Buró de Censo de Estados Unidos (2004: 8), en el año 2003, la población de mujeres, mayores de 15 años, era de 71.4 millones contra los 80.6 millones de hombres con la misma edad. De esa cifra, 37.4 millones eran casadas, 856,000 contaban con un esposo ausente, 21.1 millones eran solteras, 1.9 millones eran separadas, 8 millones eran divorciadas y 1.8 millones eran viudas.

3.1.1. Los espacios que delimitan a las mujeres

Para poder poner en perspectiva esta categoría de análisis –la delimitación del espacio privado– es conveniente, primero, hacer el uso de datos significativos que fundamenten la notable diferencia que existe entre los hombres, que mayoritariamente aprovechan e interactúan en el espacio público, y de las mujeres encasilladas en el espacio privado.

Para ello, a continuación, se presentan datos obtenidos de los censos de ambos países, sobre mujeres y hombres que se encontraban laborando y realizando actividades económicas por esas fechas.

Para abordar la dimensión económica es necesario, primero, hacer aclaraciones conceptuales: en México, según la ENOE (Encuesta Nacional de Ocupación y Desempleo), las cifras relacionadas con el trabajo se deben dividir en Trabajo remunerado y Trabajo no remunerado.

El Trabajo remunerado se centra en las actividades que están orientadas a la producción de bienes o servicios para el mercado y por las cuales se percibe una remuneración. El Trabajo no remunerado, por otro lado, se sitúa en la producción de bienes o servicios que bien pueden ir destinados al mercado pero no perciben remuneración, donde se encuentran las labores del hogar. (INEGI, 2012).

En el año 2000 en México (INEGI, 2000) 10.7 millones de mujeres, mayores de 12 años, contaban con un trabajo remunerado, mientras que 23.4 millones de hombres, mayores de 12 años, se encontraban en la misma situación. Por otro lado, 25 millones de mujeres, mayores de 12 años, se colocaban dentro del trabajo no remunerado, en contraste con los 9.7 millones de hombres mayores de 12 años, que hacían lo mismo.

En los Estados Unidos, según el Buró de Censo de Estados Unidos (2004: 8), en el año 2003 en, 41.9 millones de mujeres, mayores de 15 años, tenían un trabajo remunerado, mientras que 58.8 millones de hombres, con la misma edad, estaban en la misma situación. Sin embargo, la mayor parte de las mujeres que se encontraban laborando lo hacían en

trabajos “perfilados socialmente para mujeres”. Por ejemplo, de los 18 millones de personas trabajando en puestos de ayuda administrativa, 79% eran mujeres (2003: 3).

Dichos datos, entonces, permiten ubicar cómo los espacios públicos (donde se incluyen los “trabajos para hombres”) eran ocupados mayormente por hombres, mientras que los espacios privados (y “trabajos destinados para mujeres”) son designados por éstas últimas. El trabajo del hogar, entonces, seguía siendo destinado casi exclusivamente para la mujer.

Dentro de las oportunidades de trabajo que existían, muy pocas de las consideradas para el sector masculino incorporaban significativamente a mujeres. Según Lázaro, Zapata, Martínez & Alberti (2005: 237) a través de programas gubernamentales se promueve un mayor acceso de las y los sujetos a la educación formal. Sin embargo, paradójicamente, el mercado de trabajo presenta poca demanda de mano de obra femenino, situación que restringe las oportunidades de las mujeres de insertarse en la estructura laboral.

En un artículo de Patiño (2005: 185) sobre la condición de mujeres poblanas se explica que ellas reconocen que, la educación política que han recibido, les ha modificado la forma de ver el mundo, de verse así mismas. Que el trabajo no se relega nada más a la casa. Sin embargo, entienden que el confinamiento al espacio privado se debe al peso de las estructuras externas en las que ellas mismas se encuentran.

El INEGI explica en el ENDIREH (2011: 51) que históricamente los espacios de actuación social de las mujeres han sido vinculados predominantemente a los privados, y los espacios públicos como escenarios en los que prevalecen los hombres. En ese sentido, existe una oposición simbólica entre la casa y el resto del mundo: lo femenino (lo privado) es la esfera opuesta a lo masculino (lo público).

Desde la subjetividad de la mujer como sujeto social, según un estudio realizado por Fernando Calonge (2012), donde 25 mujeres y 12 hombres de clase media alta en la ZMG fueron entrevistados, la mujer encuentra su papel femenino en la organización y planificación del hogar, es decir, en el trabajo no remunerado. De forma que éste actuar condicionado les

permite “convertirse en mujeres” y protectoras de la familia.

Estos datos pueden ser visibilizados como telón de fondo de la violencia simbólica tanto de la figura masculina como de la femenina. Al relegar a la mujer al espacio privado se ejerce una violencia restrictiva, por así decirlo, de delimitación espacial donde las estructuras son modificadas adjudicándole capital simbólico, de esta forma la mujer asume esta situación como algo “natural”, es decir, como ese proceso de conversión a mujer que necesita pasar dentro del hogar. El cual, muchas veces, es impuesto por la figura femenina dentro de sus propios paradigmas.

Al estar restringida por estructuras externas, planteadas por la misma sociedad, sucede lo que Bourdieu (1997) llama alquimia simbólica. Esto es una complicidad, o equiparamiento, en las estructuras base del *habitus* del dominado; que es en este caso, la mujer.

Basta señalar que, según el Buró de Censo de los Estados Unidos (2011) en el año 2011, 65.6 millones de mujeres se dedicaban a algún trabajo remunerado, mientras que 56.4 millones eran desempleadas; por otro lado 72.7 millones de hombres contaban con algún tipo empleo, mientras que 8.5 millones de sujetos masculinos no trabajaban de ninguna forma.

Mientras que en México de cada 100 hogares 75 eran dirigidos por un hombre y 25 por una mujer, del mismo modo, prácticamente todas las mujeres que vivían en pareja realizaban trabajo doméstico para los integrantes de su hogar y en promedio le destinaban 42 horas a la semana; esto responde a que, aún después de 10 años, las mujeres siguen dedicando la mayor parte de su tiempo a la labor doméstica pero sin ser jefas del hogar (INEGI, 2012).

3.1.2. Las voces que representan a las mujeres

Según la mencionada investigación de Lázaro, Zapata, Martínez & Alberti (2005: 249) la idea de “familia nuclear” tradicional se ha ido modificando con el paso del tiempo. Ahora hay

más mujeres que toman el lugar, que según la estructura social indica, es para el hombre. Las cuales poco a poco van cambiando las formas en las cuales se encuentran constituidas sus propias subjetividades como mujeres con re-presentación de sí mismas.

Explican que, el reconocimiento de los derechos de las mujeres al interior del grupo doméstico no sólo ha creado una importante fisura a ciertos supuestos tradicionales, que pretendían seguir ocultando lo evidente, sino que constituye un avance en la visibilidad y reconocimiento de las mujeres como sujetas, en tanto seres humanos autónomos, así como las mujeres madres de hogar que rompen con el precepto de madre-esposa (2005: 250), para así dejar entrar a las figuras femeninas que, al identificar ese aspecto de subalternidad, deciden optar por lo contrario.

Subalternidad donde las mujeres sí cuentan con una representación, y conciencia, de sí mismas como aquellas encargadas de la familia pero donde no se permite ver los diferentes entramados discursivos que de ello deviene (Calonge, 2012). Son, entonces, mujeres con voz pero donde la estructura social sigue hablando por ellas.

Tanto en México, como en Estados Unidos y el resto del mundo, se ha buscado representar a la mujer de forma que se respeten sus derechos. Esto, de cierto modo, se perfila como una representación positiva, donde las voces que sustituyen a la de la figura femenina buscan un mutuo beneficio.

Dos casos en particular, a nivel nacional e internacional, fungieron como parteaguas del contexto situacional de la mujer en México: La Declaración del Milenio en la ONU y la creación de la Ley del Instituto Nacional de las Mujeres.

Como parte de una iniciativa internacional, el 8 de septiembre del 2000 se aprobó, en la ONU, la *Declaración del Milenio*, con la adhesión y reafirmación de la mayoría de los países, entre ellos México, a los propósitos y principios de la Carta de las Naciones Unidas. En esta declaración se retomaron, sobre todo, los preceptos fundamentales de la Declaración de los derechos Humanos y la aplicación de la Convención sobre la Eliminación de Todas las

Formas de Violencia Contra la Mujer (CEDAW por sus siglas en inglés).

Según el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED), la aplicación de la Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación Contra la Mujer, refiere un instrumento jurídico internacional dedicado exclusivamente a promover la equidad de género y tiene por objeto ordenar y establecer los derechos de las mujeres, y las condiciones, para que la igualdad entre hombres y mujeres prevalezca y resulte efectiva (CONAPRED, 2007: 33) por lo que es frecuente que se refiera a ella como la “Carta de los derechos de las Mujeres”.

Con esta reafirmación de la Carta de las Naciones Unidas no sólo se constató la preocupación, de la mayoría de las naciones, por el cumplimiento de los derechos humanos a nivel mundial, sino que se estableció un compromiso más por urgir a los ciudadanos de todas las naciones a vivir una equidad de género, donde exista una igualdad entre hombres y mujeres que se equipare con un modo de vida justo para todos.

Con base en la constante insistencia por la preservación y defensa de los derechos de la mujer, en el año 2001 se expidió la ley del Instituto Nacional de las Mujeres, situación que dio paso a la creación del INMUJERES: organismo que, en palabras del CONAPRED, tiene como función principal “trabajar por la institucionalización y transversalización de la perspectiva de género en las políticas públicas y el quehacer legislativo” (CONAPRED, 2007: 91). El CONAPRED entró en funciones en junio del mismo año sustituyendo a la Comisión Nacional de la Mujer.

Después, en el 2002 se publicó el Programa Nacional para la Igualdad de Oportunidades y No Discriminación contra las Mujeres (PROEQUIDAD), el cual se basó en postulados de humanismo, equidad y cambio social que ya se habían reafirmado en la Declaración del Milenio.

Las áreas prioritarias de acción que el Estado estableció en el PROEQUIDAD, orientadas a la eventual eliminación de las condiciones de discriminación que sufren las mujeres en el

país, fueron: igualdad de oportunidades en el ámbito económico, superación de la pobreza femenina, educación con perspectiva de género y erradicación de la violencia contra las mujeres (CONAPRED, 2007: 77). De modo que no sólo se buscaba erradicar la violencia, y discriminación, contra la mujer sino que, también, se esperaba implementar una verdadera educación, con perspectiva de género, entre los ciudadanos mexicanos.

En esta representación de la figura femenina, mediada por la intervención del estado, es posible visibilizar una doble subalternidad: estos organismos son, de alguna forma, aquellos que hablan en nombre de la mujer. Los que se encargan de velar por el cumplimiento de sus derechos y con los que se comienzan a crear diferentes iniciativas de ley para que sea regulado dicho cumplimiento.

Sin embargo, esa misma acción coloca una segunda subalternidad: al contar la mujer alguien que “hable por ella” es posible que también se deje de pensar en ella como sujeto que se reconoce como digno de su propia re-presentación. De forma que se funde en un concepto tan amplio de “mujer” que se pierde entre los entramados de pluralidad de la misma.

Un riesgo que parece permanecer en la mayoría de los trabajos académicos. Incluso el que escribe, al realizar un trabajo de reflexividad, puede visibilizar que este mismo proyecto de investigación repara en inscribirse en esa misma doble subalternidad, ya que se habla por la vulnerabilidad de la figura femenina y se sustituye dentro la categoría de “mujer”.

Sin embargo, hay que considerar que muchos de los trabajos realizados bajo esta concepción subalterna, así como las organizaciones encargadas de proteger los derechos de las mujeres, son conformados, también, por las propias mujeres. De forma que resulta enriquecedor pensar en que, aún cuando la figura femenina se funde en esta representación subalterna, existe un constante movimiento que busca lograr también la propia re-presentación de la misma.

3.1.3. Los entornos violentos de las mujeres

Según datos presentados por el INEGI, en su investigación ENDIREH (2011: 52), la violencia comunitaria se encarga de discriminar a hombres y mujeres de ciertas ocupaciones, carreras y oficios. De la misma forma, muchos de los atentados contra la figura femenina ocurren dentro de su propia comunidad. En México 31.8% de las mujeres mayores de 15 han sido víctimas de alguna agresión pública.

De la misma forma, son muchos los casos de violencia, en contra de la mujer, que se visibilizan –de forma latente– dentro de la misma comunidad donde la figura femenina se desarrolla. Existen muchos estudios de violencia que explican dicha situación.

Según la Fundación por la Socialdemocracia de las Américas (FUSDA), los estudios sobre violencia son relativamente recientes, ya que se consideraban un asunto privado que no competía a la sociedad (FUSDA, 2008) y que, poco a poco, ha ido tomando relevancia sustancial en los estudios de equidad de género.

De forma que, para entender mejor esta situación, se podría equiparar con la concepción del sujeto inerte. Donde a la mujer se le condiciona como vulnerable, en tanto su cuerpo se encuentra permanentemente expuesto a la violencia focalizada del exterior y, con ello, a sufrir violencia por parte de individuos ajenos a ella misma.

Para el Instituto Nacional de Salud Pública, en el año 2003 una de cada cinco mujeres sufrieron violencia de pareja y 2 de cada 3 sufrieron violencia de algún tipo (INSP, 2003). Por otro lado, según el ENDIREH, para el 2006, casi siete de cada diez mujeres de 15 años o más habían sufrido algún tipo de violencia en la familia o en el trabajo durante 2005 (ENDIREH, 2006).

Cifras de actos violentos contra las mujeres que sucedieron en los Estados Unidos en el año 2003, según la Coalición Nacional en Contra de la Violencia Doméstica: 1.3 millones de mujeres sufrieron algún tipo de violencia por parte de su pareja ese mismo año, y fueron las mujeres que se encontraban entre los 20 y 24 años las más propensas a ser parte de

esos malos tratos. Por otro lado, las cifras apuntan a que, al menos una de cada 6 mujeres sufrieron algún intento de violación, o fueron abusadas sexualmente y, por lo menos, 1 de cada 4 mujeres de los Estados Unidos, sufrirá violencia doméstica a lo largo de su vida.

Por ello, ante la exposición, o contagio, al otro, la mujer se encuentra sujeta, y tensionada, la mayor de las veces en condiciones de indefensión ante súbitos eventos surgidos desde ámbitos que ella no puede prevenir. Al encontrarse fuera de su posibilidad de evitarlo, no hay forma de que pueda defenderse, al contrario, resulta en una situación de exposición unilateral donde la mujer inerme, y vulnerable, es colocada en una entrega de su singularidad corpórea.

Analizando datos y estudios actuales, de ambos países, es posible entender cómo ésta situación se sigue dando de forma recalcitrante, en mayor o menor medida, en la vida de la figura femenina.

De acuerdo con la información de la ENDIREH, en el año 2011, de las mujeres de 15 años y más que tienen o han tenido pareja, 46.1 % tuvieron al menos un incidente de violencia a lo largo de su relación conyugal, de las cuales 42.4% sufrieron actos de violencia emocional, 24.5% económica, 13.5% física y 7.3% sexual; por otro lado, durante el año 2011 fallecieron 2,693 mujeres a causa de homicidio y representaron un 20.6% del total de muertes violentas en las mujeres.

Según datos obtenidos de la Encuesta Nacional de Violencia Sexual y Parejas Íntimas (NISVS por sus siglas en inglés) del 2010, alrededor de 22 millones de mujeres, en los Estados Unidos, habían sido abusadas sexualmente a lo largo de su vida, de las cuales el 25% había sido por un extraño, el 48% de ellas por un amigo, o conocido, y el 17% por su pareja.

Por otro lado, y en respuesta a la constante violencia en contra de la figura femenina, en el año 2007 se promulgó, entonces, la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia, cuya importancia, argumenta Inmujeres, radica en establecer los lineamientos

jurídicos y administrativos con los cuales el Estado intervendrá en los diferentes órdenes de gobierno para garantizar el derecho de las mujeres a una vida libre de violencia (Inmujeres, 2012: 7).

Para el año 2012 se realizaron, también, reformas a la Ley General de Acceso de las Mujeres a Una Vida Libre de Violencia, donde se destacó la tipificación del feminicidio y la creación de una alerta de violencia de género contra las mujeres.

Actos que podrían verse reflejados, también, como parte de una triangulación de categorías. Donde la subalternidad de la figura femenina se encuentra presente en la promulgación de dichas leyes a causa de la violencia contra su género. Algo que, quizás, podría situar a la mujer en una doble vulnerabilidad en su contexto social; al no tener voz al momento en que su singularidad corpórea es violentada otros deciden hablar por ella para promover sus derechos de conciencia social. Y esa doble vulnerabilidad resulta difícil de obviar.

3.1.4. Julia y Grace: sujetos sociales

Si bien *Julia* y *Grace* se encuentran sujetas al contexto que las circunscribe en cada película, resulta interesante dejar entrevistas las similitudes, y coincidencias situacionales, entre la realidad social, de esos años, y el discurso contextual de cada filme. Así, entonces, podemos percibir a *Julia* reflejada en muchas de las mujeres que, en el año 2000, participaban en el ámbito del trabajo no remunerado, tanto el del hogar como en otros espacios informales, mujeres que se encontraban relegadas al espacio privado por las estructuras en las que se encontraban inscritas; de la misma forma, podemos encontrar a *Grace* como un ejemplo de lo que se reproduce en 1.3 millones de mujeres, en los Estados Unidos, que sufrieron algún tipo de abuso sexual o en esa mujer, entre cada 6, que sufrió una violación sexual y que no tuvo oportunidad de colocar su voz propia para defender su singularidad y de esta manera evitar ser sustituida por el deseo del hombre.

Ambas mujeres no son personajes ficticios que viven en un contexto creado dentro de sus

propios filmes. Son sujetos sociales que se encuentran inscritos en una grave problemática de inequidad, con factores que forman parte de sus propias realidades y que son identificados, palpables y evidentes como condiciones de las mujeres mexicanas y estadounidenses de los años 2000 y 2003 correspondientemente. Son mujeres que conforman discursos y que también tienen su propia voz e historia que contar.

3.2. Las imágenes de las mujeres en el cine mexicano y estadounidense

Como se ha visto a lo largo de la presente investigación, el cine no es un mero depósito de imágenes sin sentido. Al contrario, como productos culturales y formas de representación social, las películas son parte de una construcción social de sentido, con bagaje simbólico, económico, cultural y social poderoso, con implicaciones y registros que van más allá del mero entretenimiento. La pantalla no revela al mundo como es evidentemente, sino como se le comprende en una época determinada. Las producciones cinematográficas no pueden interpretarse como simples acercamientos o “ventanas” sobre el mundo, sino que constituyen uno de los instrumentos que la sociedad utiliza para ponerse en escena y mostrarse. No es posible ignorar que a partir del siglo XX el cine ha contribuido de forma decisiva a la conformación del imaginario simbólico de la sociedad contemporánea.

Por tanto, las imágenes que nos presentan los realizadores de un filme no son construcciones aisladas o meras réplicas de lo observable en la vida cotidiana y la sociedad, sino nociones significativas que responden a un acto de lectura, creación y recreación. En este sentido, en esta investigación, el concepto de la representación fílmica no busca construirse como mero depósito de imágenes, sino plantear su producción cinematográfica como una expresión social y cultural (Torres, 2001: 22) y un espacio privilegiado para analizar una reproducción social.

A lo largo de más de un siglo el cine en el mundo se ha caracterizado entre otras cosas por recrear personajes arquetípicos que comparten características homogéneas entre sí. Así,

es posible reconocer las cualidades y características en un héroe desde el charro galán caracterizado por Pedro Infante hasta el ciudadano audaz y violento que ha personificado Bruce Willis.

De la misma forma, el cine mexicano y estadounidense –como estrategias de construcción de sus narrativas– se encargaron de estereotipar a la figura femenina en sus filmes, incorporando características distintivas de acción con las que pudieran ser reconocidas dentro de un estereotipo –construido en función de las acciones discursivas del hombre– que les fuera familiar: el de la madre abnegada, la virgen tentada o la *femme fatale* provocadora, entre otros.

Históricamente, la representación de género en el cine universal y por ende en casi toda la cinematografía latinoamericana, se inscribió dentro de una ideología patriarcal que respondió a un discurso oficial ligado a cuestiones de índole político-cultural. Se buscaba que los individuos –tanto masculinos como femeninos– se mantuvieran al margen de un discurso normativo de “buena moral” (Torres, 2001: 27). Estas formas de representación son también componentes sustanciales en la industria cinematográfica de los Estados Unidos.

En la normatividad de la representación fílmica de tipos y personajes femeninos existe un vasto repertorio de significados, que tiene su origen en un orden moral establecido por la religión judeocristiana, donde a la mujer le ha tocado ser la salvadora y protectora de la colectividad, o bien se le ha catalogado como la mala y perversa, la deshonrada (Torres, 2001: 85).

Dicha representación se inserta en un discurso donde no hay cabida para una borrosidad moral. Si la mujer actuaba de forma cautivadora era representada como una tentación; si no lo hacía, se catalogaba como una virgen pura, incapaz de permitirse una provocación.

A partir de esta concepción moral, el cine mexicano, casi desde la etapa silente, supo encasillar perfectamente bien en espacios sociales de confinamiento las características de la mujer en la virgen, la madre y la prostituta, añadiendo para algunos casos extensiones de

estos prototipos (Torres, 2001: 85). Para Nuria Bou (2006) dicha concepción se vio reflejada también, en el cine Hollywoodense, con aquellos arquetipos, más otros dos: los de *Femme Fatale* y *Southern Belle*.

3.2.1. La madre benefactora y abnegada

La tipificación de la madre, la mujer sufrida y abnegada, pasiva y silenciosa, es el mito arraigado por la cultura de masas en Latinoamérica en una de las tradicionales heroínas femeninas del cine mexicano (Torres, 2001: 86). Como resultado de ello se comenzaron a representar figuras femeninas que se desvivían por sus hijos y que –al parecer– su único motivo de acción es el de procurar la paz en su familia.

El arquetipo de la madre funciona como colchón emocional de los personajes que conforman la familia. Un buen personaje de madre está siempre disponible para aconsejar a sus hijos y a su esposo. Es la que siempre logra una cohesión en las relaciones gastadas y la que procura estar siempre en paz; sin crear una distracción en el hogar.

Este personaje condensa en su intencionalidad a aquellas mujeres que buscan que su hogar sea un centro espiritual en el mundo, un hogar originario que acoja las almas en peregrinación de sus hijos. Aquel arquetipo de mujer que pasa la mayor parte del tiempo dentro del hogar, procurando que todo esté en orden para que la gente que la rodee esté tranquila y a gusto (Bou, 2006: 80). El hogar es un espacio tan importante para la madre benefactora que, cuando este no es habitado por los integrantes de su familia, su *leitmotiv* se traslada a la procuración de dicha acción. Durante la edad de oro de Hollywood (1925-1939) se propuso una serie de rostros femeninos identificados con los relojes. Las madres abnegadas mostraban su preocupación a la espera de la llegada de sus seres queridos, sanos y salvos, al seno del hogar. Rápidamente, la madre pasó de ser la procuradora de la paz en el hogar a ejemplificar la representación del tiempo perdido (Bou, 2006: 87).

La estructura monolítica a partir de la cual se construye este prototipo ideal de la madre:



Figura 3. Escena de la película *Cuando los hijos se van* (1957). Se muestra la representación de la madre abnegada en la actriz Sara García (lado izquierdo superior).

resignación-bondad-sacrificio, sufre algunas alteraciones y modificaciones, que no vendrían a resignificarlo sustancialmente sino sólo a ajustar temporalidades y contextos (Torres, 2001: 87). En ese sentido, la tipificación de la madre se edifica en diferentes niveles y capas de personificación de la figura femenina y en diversas extensiones de sí misma: en la hermana y la esposa.

El personaje de la hermana viene a ser la continuidad materna en el orden social doméstico. Por ello en la mayoría de las cintas donde la madre muere, la hermana asume los trabajos de la casa y amará por el resto de la vida incondicionalmente a sus hermanos, como en *Salón México* (1948) (Torres, 2001: 88). La hermana asume la función de la madre en el seno

familiar pero –al ser abnegada y entregada– nunca busca reemplazar a la figura que antes ocupaba su sitio.

El personaje de la esposa fiel y sumisa viene a ser también otra extensión de la tipificación de la madre en su condición marital. Es paciente y comprensiva y sus necesidades individuales están más bien mezcladas con las del núcleo familiar. El respeto al marido se confunde con el temor a la autoridad patriarcal (Torres, 2001: 88) y la recurrencia a impartir lecciones de vida se derivan de valores inculcados por el esposo-padre de familia. La esposa funciona a la perfección como acompañante de vida del hombre y como mujer que representa la vida familiar y en pareja que de esto deviene.

El cine latinoamericano supo encarnar la tipificación de madre –con sus respectivas extensiones– en Sara García, Libertad Lamarque y Marga López a lo largo de casi cuatro décadas, en películas como *Cuando los hijos se van* (1957). En Estados Unidos el arquetipo comenzó en actrices como Jane Darwell en *The Grapes Of Wrath* (1940) o *Little Women* (1949).

Actualmente es posible verla representada en películas como *Dancer in The Dark* (2000) o *Rabbit Hole* (2010) y en el cine mexicano en filmes como *La Misma Luna* (2008).

3.2.2. La Southern Belle

La tipificación femenina en el cine no sólo ha sido depositada en el vientre de la mujer –como la madre abnegada–, también es posible localizarla en sus propiedades –y tierras– heredadas. Bou (2006: 48) geolocaliza el personaje de la *Southern Belle* en las tierras rurales del sur de los Estados Unidos y la sitúa como aquella presencia femenina orgullosa, tozuda y belicosa, tan exuberante y provocativa como la propia tierra sureña.

Este personaje se distingue por nacer –y vivir– de la guerra. Sus acciones son normalmente belicosas y sus características esenciales provienen de elementos de la guerra. Incluso

puede ser considerada una mujer maléfica, aunque humilde, cuyo *modus operandi* radica en defender los atributos guerreros y patriarcales: una mujer con capacidades y voluntad para la acción violenta.

Esta figura femenina generalmente es heredera de ricos terratenientes y representa la feminidad del suelo meridional que reverencia la ley del patriarca, y protege la tierra que su padre le enseñó a amar (Bou, 2006: 20). Sus motivos son recurrentemente provenientes de la figura patriarcal y del legado o las instrucciones que él le dejó cuando ya no estuviera presente.



Figura 4. La actriz Vivien Leigh en una escena de la película *Gone With The Wind* (1939). La representación de la *Southern Belle* frente a las tierras heredadas por su padre.

La *Southern Belle* no es, en sí, no una extensión de la tipificación de la madre y la hermana sino, más bien, una construcción arquetípica del seno familiar. Del orden establecido por el padre que dirige una familia y la madre que se encarga de reproducir los valores que éste inculca. Ella busca ser, de algún modo, una caracterización esencialista del “orgullo familiar”.

La *Southern Belle* no busca tomar decisiones por su propia cuenta, sino que reproduce las acciones que la heteronormatividad patriarcal le ha enseñado a que debe asumir “en representación de”. De forma que funciona como un *leitmotiv* importante para que el protagonista masculino lleve a cabo su misión en el filme. La *Southern Belle* es tan bella y humilde como para hacerse de la ayuda del protagonista, y defender lo que es suyo, pero tan aguerrida como para actuar cuando la situación lo amerita.

Este personaje se visibiliza en películas de Hollywood donde estrellas como Scarlett O’Hara, le dan vida en películas icónicas como *Gone With The Wind* (1939) pero más de 70 años después es posible identificar el estereotipo en personajes de televisión como Madeleine Stow y Emily VanCamp en la serie de *Revenge* (2011).

3.2.3. La virgen pura y buena

En la década de los 40 se construyó un arquetipo femenino virginal –vinculado con la madre naturaleza– que, metafóricamente, viaja a las tierras del averno justo cuando en su corazón germina una emoción o pasión desconocida (Bou, 2006: 100). Aquella mujer virginal que se encuentra atada a su propia ontología y que no tiene manera de ceder ante la tentación sin ser humillada.

La virgen representa a la naturaleza, bella e intacta, que es corrompida por el entorno donde radica. Ella, en cambio, es tan fiel a sus creencias que no se da el privilegio de someterse a una tentación. La virgen se niega a permitirse lo que es impuro.

Las mujeres vírgenes se someten a la temporalidad y la muerte (Bou, 2006: 100) a cambio de una vida de paz y tranquilidad con su cuerpo y su mente. Una mujer virgen es el epítome de lo incorruptible y lo casto. Lo cual la convierte en el objeto de deseo de muchos de los personajes masculinos y en el objeto de recelo de la comunidad.

El cine sonoro mexicano impulsó la representación de la virgen en películas como *María Candelaria* (1943), de Emilio el Indio Fernández. En esta tragedia rural Dolores del Río interpreta a una mujer indígena, pura y noble, tan buena, casi una santa, que muere como tal: sacrificada y humillada por la comunidad. (Torres, 2001: 86). En el cine de Hollywood dicha tipificación se construye en personajes femeninos como Mary Kate Danaher en *The Quiet Man* (1952).



Figura 5. Escena de la película *La Primera Noche* (1998). La *good girl* personificada por Mariana Ortega (lado izquierdo).

El arquetipo de la mujer virgen –e incorruptible– canonizó el personaje tan recurrente del cine actual de la *Good Girl* que es posible visibilizar en películas juveniles como *American Pie* (1999) y *She's All That* (1999) o en el cine mexicano con filmes como *La Primera Noche* (1998).

3.2.4. La Femme Fatale

La creación de la *femme fatale* puede ubicarse históricamente a finales del siglo XIX, cuando en el campo de las artes plásticas y en la literatura se pone en circulación una imagen que “se transformaría en un icono de la feminidad” (Wood 2008, 125). Esta representación del sujeto femenino como una “mujer fatal” se convirtió en “*a figure of paramount importance to the arts of the fin de siècle*” (Allen, 1983 en Tania Albin, 2006). ¿Cuáles eran los atributos y características de esta mujer?: “Bella, exótica, erótica, seductora, sensual, destructora e independiente, una mujer que controla su propia sexualidad, siendo precisamente este control carnal lo que la hace letal, puesto que seduce a los hombres vaciándoles “en el acto” de sus poderes vitales” (Wood 2008, 126).

Es decir, la otra cara de la moneda de los arquetipos de mujer abnegada, entregada y virgen, que en la *femme fatale* remiten a la perversa, la devoradora de hombres, y la prostituta; personajes que son contruidos a partir del glamour y una sugestiva presencia física, exaltada casi siempre en un cuerpo bien formado, un rostro bello y un atractivo sensual implícito (Torres, 2001: 88).

La *femme fatale* funciona perfectamente como la contraparte de la figura arquetípica de la esposa. Esta mujer es la que arroja al protagonista masculino a hacer cosas que normalmente no haría y a seducirlo en niveles fuera de su propia conciencia. La *femme fatale* la catalizadora de las peores fantasías del personaje masculino y que funciona como provocadora en la tentación y la sexualidad.

Frente a la *femme fatale* el protagonista masculino pierde su fortaleza; el héroe deambula confuso, débil, cansado, despojado de su acostumbrada energía. Dotada de una potente

sexualidad y sus características provocadoras arrojan al héroe hacia un desolado callejón sin salida. (Bou, 2006: 21).

Este arquetipo es equiparado con la figura de la diosa Pandora, ya que goza de poder sobre los instintos de la figura masculina. Su *leitmotiv* se centra en seducir al hombre y transgredir los límites que la norma usualmente establece en las relaciones entre géneros. La *Femme Fatale* es la configuración del deseo del hombre: salvaje, insaciable y provocadora.

La figura de la *femme fatale* reproduce la imaginación de una masculinidad corrupta, en un escenario en que el héroe regenerador se halla en crisis y la mujer seductora se expresa como su única catalizadora (Bou, 2006: 26).

Hollywood emplea la figura de la *femme fatale* para recuperar otra clase de masculinidad, la del gángster, que en la década de los cuarenta quedó marginada por el personaje del detective (Bou, 2006: 24).



Figura 6. Escena de la película *El Crimen Del Cácaro Gumaro* (2014). Ana de la Reguera en su papel de *Femme Fatale* como Ana Claudia.

Este halo pecaminoso de la mujer fatal, distribuido masivamente mediante radiantes íconos cinematográficos, se convirtió en un real atractivo (no solo para los hombres) para mujeres que mediante prácticas diversas (moda, actitudes, vicios) pasaron a imitar la conducta de estos personajes, creando así su propia fascinación e intrigas eróticas, seguramente porque atisbaron en la *femme fatale* elementos de una potencias autonomía identitaria y, desde luego, su libertad e independencia sexuales.

Vista de esta manera la *femme fatale* como un estereotipo articulado a las lógicas de producción cinematográficas, es al mismo tiempo un recurso de las políticas de la representación, propuesta y construcción de cultura dominante— primordialmente patriarcal — para destacar de manera negativa la alteridad del género femenino.

En dicha fatalidad, para algunos estudiosos, esta figura femenina encierra un contenido liberador. Pese a ser “una encarnación demoníaca” y a ser normalmente “castigada o muerta”, su capacidad de seducir al héroe del relato cinematográfico (y en general, cualquier personaje masculino) para ejecutar actos que atentan contra sus propios intereses hace visible una “falibilidad radical del sujeto masculino”, por lo que la mujer fatal supondría en última instancia un síntoma de temores masculinos sobre el feminismo (Bronfen, 2006).

Esta figura femenina vio sus inicios en Hollywood en películas como *Niágara* (1953). Mientras que en México María Félix impuso su arquetipo de devoradora, o matriarca severa, a partir de la película de *Doña Bárbara* (1943).

Más recientemente es posible encontrar estas tipificaciones en el cine estadounidense en el personaje de Jessica en *Who Framed Roger Rabbit?* (1988), Nancy en *Sin City* (2005), y en Ana Claudia con *El Crimen del Cácaro Gumaro* (2014) en México.

3.2.5. La prostituta

El arquetipo de la prostituta, como el de la *femme fatale*, debe su construcción social al

objeto de deseo que la mujer significa para el hombre. En tanto construcción simbólica se proyecta a la prostituta como un cuerpo femenino marcado por la ambigüedad. En primera instancia, es configurada como productora de placer, erotismo desafiante y disponible, musa inspiradora de compasión, mujer caída; y al mismo tiempo, es un cuerpo social que representa el peligro, la amenaza, la abyección, el pecado y la perdición. Ambas actúan como nociones interdependientes, y por ambas razones igualmente es confinada, excluida y estigmatizada. Esta concepción de la prostituta en la representación cinematográfica es resultado de un sistema de percepción política y deconstrucción discursivo-patriarcal. Una tipificación de este orden sólo evidencia el nivel derivativo que tiene el patriarcado sobre la sexualidad de la mujer. La prostituta es, en sí, producto de la imaginación del hombre.

La manera cómo funciona la prostituta, o la mujer perversa dentro de un argumento cinematográfico, responde a diferentes causas: bien como un elemento de escaparate, o simplemente como contraparte de los estereotipos masculinos, de tal suerte que su construcción está ya prefabricada (Torres, 2001: 89). Su motivación, al igual que el resto de las tipificaciones femeninas, se basa en las acciones del hombre y sus reacciones responden a ello.

Sin embargo, la prostituta –como pieza elemental en una narrativa fílmica– se erige como la última representación de la tentación en el hombre. La prostituta, como sujeto activo en el marco de un orden social y moral establecido, desequilibra éste, porque rompe con la estructura dramática que se rige entre el bien y el mal (Torres, 2001: 88). Su arquetipo se centra en expresar todo aquello que transgrede la norma. Sus acciones son tachadas y su presencia tiene una connotación negativa.

La prostituta tiene su cabida dentro de la imaginación del hombre y, como tal, se compone de fantasías que contradicen la normatividad social. Es el personaje femenino que vive en las calles y que sólo sale por las noches. Es la mujer que puede disfrutar del espacio público porque no tiene cabida dentro de la estructura del espacio privado.

La imagen de la mujer prostituta tiene sus inicios cinematográficos en México en filmes



Figura 7. Escena de la película *Pretty Woman* (1990). Julia Roberts en el papel de prostituta.

como *Santa* (1918), de Luis G. Peredo, que, según Torres (2001), instauró el género del melodrama prostibulario de la cinematografía latinoamericana. Infinidad de películas de Hollywood como *Pretty Woman* (1990) o *Trade* (2007) hacen uso del estereotipo. En México el mismo Arturo Ripstein lo replica en *El Lugar Sin Límites* (1977).

3.2.6. Nuevas miradas

Si bien es cierto que la tipificación de género ha sido parte clave de la narrativa en el cine mexicano y estadounidense, muchos de los arquetipos que la conforman han logrado modificarse –o al menos actualizarse– con el afán de mantener su efecto modalizador y escapar de ser encasillados dentro del mismo orden normativo (Torres, 2001: 138).

Los personajes femeninos, en la actualidad, están menos expuestos a la mirada depravada de los hombres, ya que ellas asumen una mirada propia del deseo así como sus propias capacidades de seres sexualmente activos. Su construcción social las ha llevado a involucrarse en terrenos más áridos en la cinematografía actual y ha propiciado la creación de diferentes discursos de género, así como el cine de mujeres.

Ahora ya existen historias donde la mujer tiene motivos discursivos separados del hombre. Los personajes femeninos de la actualidad ya no necesitan de una figura masculina para protagonizar sus propias historias. Su perfil como personaje ha avanzado en términos de construcción narrativa. Sin embargo, el contexto actual aún permite que se sigan reproduciendo los arquetipos de orden normativo donde la mujer es retratada en clara desventaja.

Investigaciones como esta nos permite visibilizar los puntos de coalición estructural donde estas características son reproducidas de forma recalcitrante y las condiciones narrativas permiten que así suceda. Por ello, es necesario entender las construcciones simbólicas detrás de dichas tipificaciones y, así, continuar creando elementos disruptores –de representación– de la “normalidad” social.

Capítulo IV: Interpretaciones internas: las narrativas de Julia (y la vecindad) y Grace (y Dogville)

Como se ha visto en capítulos anteriores, la construcción social de la condición de vulnerabilidad de la figura femenina, en las relaciones de género, ha estado sujeta a diversos factores donde se reitera la implantación de dispositivos de poder materiales y simbólicos, a la vez que la profunda y compleja imbricación de estos dispositivos con la división de dos ámbitos de producción y de representación social diferenciados: el ámbito doméstico y el ámbito extradoméstico; de ahí su extensión discursiva al hombre y los efectos que tiene sobre la mujer.

La figura femenina se ha visto afectada por procesos sociales que construyen las relaciones de género. Esto se ha visto reflejado en los discursos cinematográficos donde las estructuras que las configuran son expresadas a través de diferentes técnicas narrativas y elementos discursivos de normatividad social.

Desde nuestra perspectiva, en el caso específico de *Dogville* y *Así es la vida*, los personajes femeninos se encuentran sujetos a estos factores, que las afectan y condicionan como vulnerables. Para poder entender estos procesos, es indispensable situar el panorama de cada filme. A continuación se muestra una matriz de fotogramas que refieren los patrones de tipificación de género desde los cuáles se construyen las historias de los personajes femeninos protagonistas: *Grace* y *Julia*.

4.1. Matriz gráfico-secuencial de Dogville y Así es la vida

Así es la vida



Figura 8. Fotograma 1: *Julia* fregando el piso de su consultorio. Fotograma 2: *Julia*, al dedicarse a la medicina informal, ayudando a una joven a abortar. Fotograma 3: El esposo de *Julia* con la hija del casero. Fotograma 4: El casero pidiéndole a *Julia* que deje la vecindad ya que su esposo, *Nicolás*, se va a casar con su hija. Fotograma 5: *Julia* peleando con su esposo para que no le quite a sus hijos y regrese a casa. Fotograma 6: *Julia* matando a sus dos hijos en venganza al abandono de *Nicolás*.

Dogville



Figura 9. Fotograma 1: *Tom* oculta a *Grace*, en *Dogville*, de los mafiosos que la persiguen. Fotograma 2: *Tom* convence al pueblo de *Dogville* que *Grace* se quede con ellos. Fotograma 3: *Grace* le regresa el favor al pueblo dedicando su tiempo a atender a la comunidad. Fotograma 4: La policía pone una recompensa por encontrar a *Grace*. Fotograma 5: Los habitantes de *Dogville*, al estar resguardando a una fugitiva, se aprovechan de *Grace* a cambio de su estancia en el pueblo. Fotograma 6: *Grace* intenta escapar y la encadenan a un cacharro viejo. Fotograma 7: El papá de *Grace* es el líder de la mafia y le pide que regrese con él. Fotograma 8: La mafia destruye a *Dogville* y *Grace* mata a *Tom*.

4.2. La estructura narrativa como construcción de universos diegéticos

El filme, como producto visual, cuenta con diferentes técnicas y herramientas narrativas que configuran la forma y el modo en que la trama ha sido contada. Dichas técnicas contribuyen a la creación del sentido que el director pretende dar a su discurso; y que eventualmente pueden cobrar significado en los espectadores. El siguiente apartado gira en torno a los elementos fundamentales de la narrativa utilizada por las películas *Así es la vida* y *Dogville* y la técnica cinematográfica como esta narrativa usa a los personajes femeninos.

El discurso, explica Luz María Pimentel (1998: 20), es una forma de articulación de significados que dependen de encadenamientos materiales que van constituyéndose como segmentos de significación dentro de un sistema semiótico dado.

Dicho universo de discurso se proyecta como un universo diegético: un mundo poblado de seres y objetos inscritos en un espacio y tiempo cuantificables, un mundo “animado por acontecimientos interrelacionados que lo orientan y le dan su identidad al proponerlo como historia” (Pimentel, 1998: 10) que se configura bajo sus propias normas sociales y de acción, donde las relaciones entre individuos dependen enteramente del discurso y la forma en la que el relato se encuentra configurado.

De forma que el mundo narrativo toma sus bases del mundo extratextual para crear a su referente inmediato: el discurso. En él existe un universo diegético que se configura bajo el precepto de ciertas normas, espacios y relaciones específicas, establecidas por el autor, que permiten un adecuado desarrollo narrativo.

El universo diegético del discurso se configura por tres elementos básicos narrativos: espacial, temporal y actoral. El primero se refiere a los lugares, contextos y espacios que conforman el universo diegético; el segundo tiene que ver con las estructuras temporales dentro y fuera de dicho universo; y, finalmente, el tercero se centra en las distintas formas de representación de los personajes y su discurso, así como las relaciones que establecen entre sí (Pimentel, 1998).

La autorreferencia espacial significa una garantía de realidad, una “construcción sinecdóquica del espacio urbano y lugar de referencia textual” (Pimentel, 1998: 31). El espacio se configura como aquel marco referencial de localización específica del relato, es la delimitación simbólica de las relaciones entre personajes y la enmarcación de la motivación ideológica de los mismos.

En ambos filmes, la autorreferencia espacial se configura como un marco específico, situado en coordenadas espacio-temporales. *Dogville* remite a una construcción sinecdóquica de una pequeña comunidad estadounidense. *Así es la vida* hace referencia a una vecindad ubicada en la ciudad de México.

En términos más precisos, la comunidad de *Dogville* se encuentra enmarcada en un escenario teatral que define los límites espaciales por medio de rayas blancas (o límites simbólicos). En *Así es la vida* se trazan los alcances de la comunidad por medio de muros que, a su vez, son conformados por las casas que integran dicho espacio.

Ambos contextos espaciales se encuentran configurados por elementos simbólicos – representativos– de delimitación que tienen una función específica dentro de la narrativa y de la historia. En los siguientes apartados estos contextos serán desarrollados de manera más específica.

Respecto del elemento temporal de la narrativa, la historia narrada establece relaciones que imitan la temporalidad humana; estos se miden con los mismos parámetros y tienen los mismos puntos de referencia temporal, de modo que la temporalidad de la narrativa cuenta con puntos referenciales de inicio y final que se equiparan con la humana. Varían, de algún modo, en la forma en que cada historia es construida (Pimentel, 1998).

En *Dogville*, en un transcurso de dos horas fuera del universo diegético, se desarrolla un año de historia dentro del mismo. Por el contrario, en *Así es la vida*, en hora y media de filme transcurren dos días de narración. Cada filme cuenta con sus propias reglas temporales pero, siempre trabajan bajo el tiempo normado por el ser humano. No difieren.

Para efectos narrativos, en *Dogville*, es posible observar que la historia de *Grace* sucede en un año, mientras que en *Así es la vida* dos días son suficientes para mostrar la historia completa. Son formas diferentes de expresión del tiempo que resultan igual de productivas.

La temporalidad funciona de la misma forma que se nos presenta a los espectadores, sin embargo, las técnicas narrativas y de estructuración de cada filme permiten que ésta sea entendida y aprovechada de forma que beneficie el ritmo de la historia de cada personaje.

En el caso de la línea actoral, un personaje no es más que un efecto de sentido, que bien puede proceder del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas (Pimentel, 1998: 59). Los personajes remiten siempre a una construcción ontológica social que ya existe como representación social de sentido. Estos son creados por medio de estrategias narrativas y discursivas que buscan establecer una expresión moral, social o psicológica de indexación actual.

Los personajes presentes en *Dogville* y *Así es la vida* gozan de esta característica. Son individuos que viven y se relacionan en un contexto delimitado situacional, con representaciones de otros individuos pertenecientes a dicha enmarcación. Son personajes referenciales, es decir, que remiten a contenidos fijados por la cultura. Son individuos que conforman, en estos casos, una cultura mexicana y estadounidense y que se configuran y desarrollan aparte de estas referencias.

Tanto *Grace* como *Julia* son personajes creados y personificados con base en arquetipos y representaciones femeninas presentes en la sociedad actual. Estas indexaciones van desde el mito de *Medea*, hasta la figura femenina abnegada y dedicada a su familia. Son personajes femeninos que se relacionan constantemente con hombres y que, como resultado de ello, están inmersos en relaciones de poder que denotan su condición de vulnerabilidad.

Del mismo modo, esta personificación se construye gracias a la utilización de técnicas narrativas que llevan más allá tanto su nivel actoral como la relación que tienen con otros personajes y las consecuencias que de ello devienen.

Ambos universos llevan al límite y a la exageración la narrativa de sus historias. Las situaciones y personajes presentados en cada filme expanden las posibilidades de construcción de las relaciones de los personajes y las situaciones que las determinan. Esto brinda al espectador una amplia gama de escenarios posibles con enormes consecuencias.

Para la particularidad de cada historia, son elementos de exageración simbólica que funcionan dentro del universo diegético de cada filme. Ambas cuentan con técnicas narrativas, únicas, que las diferencian, pero que a la vez, las unifican y las ayudan a construir un relato completo. A continuación, se explican algunos de ellos en el siguiente esquema.

Dogville	Así es la vida
La historia sucede en un pequeño pueblo de los Estados Unidos.	La historia sucede en una vecindad de la ciudad de México.
El tiempo no es lineal. Da saltos de un mes a otro. Todo sucede en no más de un año.	El tiempo es lineal. La historia se va desarrollando hora con hora. Todo sucede en dos días.
La protagonista es una mujer llamada Grace.	La protagonista es una mujer llamada Julia.
Grace se relaciona con todos los personajes del pueblo de Dogville.	Julia sólo se relaciona con su esposo, el casero y su madrina.
Se hace uso de un narrador omnisciente.	Julia hace uso de soliloquios para narrar la historia.
La narrativa se construye por medio de capítulos.	La narrativa se construye por medio de secuencias.

Esquema 1. Tanto *Dogville* como *Así es la vida* comparten, y difieren, en características específicas de sus narrativas de construcción espacial, temporal y actoral.

Los universos diegéticos de *Dogville* y *Así es la vida* cuentan con características propias de la relación y delimitación de los individuos que lo conforman. Comparten ideologías intrínsecas a la condición de vulnerabilidad de sus personajes femeninos, que son planteados con base en la construcción de relaciones de fuerza.

Las relaciones de poder cruzan ambos discursos y configuran la narrativa de cada historia. De manera que, cada escena, diálogo y símbolo presente en ambos filmes pueden ser vistos como elementos de una representación de las relaciones de fuerza presentes en los territorios de poder.

4.3. Las relaciones de poder como detonadores de la condición de vulnerabilidad

Una de las características más arraigadas –tanto en *Dogville* como en *Así es la vida*– es la constante representación de las relaciones de poder y su influencia en la condición de los personajes femeninos como sujetos vulnerables. Su construcción es determinante para entender la condición de vulnerabilidad de las mujeres de ambos filmes.

Este apartado pretende deconstruir las relaciones de poder que aparecen en *Dogville* y *Así es la vida*. De la misma manera explica la forma en que éstas influyen en la vulnerabilidad de los personajes femeninos y sus consecuentes representaciones dentro de la narrativa.

Las relaciones de poder (o relaciones de fuerza) se dan dentro de un campo de poder cuando sus integrantes se encuentran compitiendo por obtener el mayor capital y, de esa forma, mejorar su posición dentro del mismo (Bourdieu, 1997). El poder –ejercido por un agente sobre las acciones de otro– se encuentra en constante movimiento y circula a través de cada agente, modificando las posiciones de cada uno de ellos (Foucault, 1998).

En el caso de *Dogville*, el campo de poder tiene como referente a la comunidad de un pequeño pueblo que, según Tom –el portavoz–, no sabe recibir y por ello necesita de lecturas morales para establecerse como una verdadera comunidad. Grace, casualmente,

llega a pedir resguardo de la mafia que la está persiguiendo. *Tom* toma este suceso como un regalo para la comunidad pero, sobre todo, un obsequio para él.

En *Así es la vida* el campo se constituye en función de una vecindad –amurallada– de la ciudad de México. *Julia*, al igual que *Grace*, es una mujer alienada de la comunidad que la rodea. Ella vive ahí porque su esposo, *Nicolás*, se lo pide. Sin embargo, no se siente parte de ella. No se establece como un agente constituyente del campo de poder.

Ambas mujeres son agentes que participan en una competencia en la que los integrantes llevan mucho tiempo jugando por obtener el mayor capital. Son ajenas a las mecánicas de acción y no cuentan con el mismo capital simbólico que les permita entender las dinámicas sociales y de poder con las que se juega.

La competencia por el capital simbólico es crucial para mantener una mejor posición en el juego, sin embargo en estas dos comunidades, es el capital social –o acumulable de influencia en las relaciones entre agentes– el que tiene mayor impacto en la competencia.

Particularmente, en dichas relaciones de poder existen localizaciones simbólicas – no situadas físicamente en un lugar específico– donde se puede visibilizar la fuerza y la potencia con la que los agentes compiten dentro del campo de poder. Estas localizaciones son también conocidas como territorios de poder, que funcionan como extensiones inherentes a la construcción de relaciones de poder dentro del campo y, al mismo tiempo, permiten visualizar formas de expresión de la vulnerabilidad del personaje femenino en ambos filmes.

En las reuniones de la comunidad para decidir sobre el futuro de *Grace* en *Dogville* la narrativa se construye un territorio de poder delimitado por la comunidad y extendido al espacio privado del pueblo; de la misma forma se configura una localización simbólica en la narrativa de la historia de *Julia*, en *Así es la vida*, cuando el casero decide por ella el tiempo que se quedará en la vecindad.

4.3.1. El camino masculino al campo de poder

En *Dogville* y *Así es la vida* son los hombres los que permiten la entrada de ambas mujeres a su campo de poder. Desde una perspectiva *bourdieuana*, en el caso de *Tom*, su forma de ser se explicaría al reconocer que cuenta con el mayor capital social en el campo de poder que constituye *Dogville* y, por lo tanto, posee la mejor posición en el juego. Es por ello que constantemente se encuentra construyendo y diluyendo relaciones de poder con los individuos que lo conforman.

Nicolás, por otro lado, es uno de los dos personajes masculinos presentes en la historia de *Julia* (su esposo) se configura como un sujeto omnipresente en su vida. A pesar de que ya no viven juntos, constituye una parte decisiva de su existencia. Él, al querer casarse con la hija del portavoz de la vecindad –o *La Marrana*–, obtiene un capital mayor que cualquier otro personaje en el relato. Lo convierte su participación como determinante en dicho campo de poder.

Ambos hombres se encuentran, constantemente, configurando relaciones de poder con los integrantes de sus comunidades, validando su posición privilegiada en el campo, como sujetos capaces de tomar decisiones importantes en el manejo de las dinámicas al interior del mismo.

Tom convence a la comunidad de que la fugitiva se quede en el pueblo a cambio de su ayuda voluntaria con cada uno de ellos. De esta manera, se instituyen una serie de relaciones específicas que se encuentran en constante competencia en el campo de poder de *Dogville*.

Nicolás, al ser mediador entre la comunidad y *Julia*, es capaz de hablar por ella y decidir el tiempo y el espacio de pertenencia que tendrá en la vecindad. Él, de cierta forma, es un portavoz esencial en la estructura comunitaria y social del campo donde viven.

Ambos personajes crean relaciones de fuerza –o de poder– con *Grace* y *Julia* al gozar de su posición de ventaja en la competencia por el poder. Ellas, por su condición de alienación a sus campos de poder, se encuentran cada vez más expuestas y vulnerables.

El sujeto vulnerable se encuentra expuesto a súbitos accesos venidos de otras partes que no se puedan prevenir y, por lo tanto, no tiene forma de defenderse. Lo cual resulta en una exposición unilateral donde no se prevé reciprocidad (Cavarero, 2009).

La relación de *Tom* y de *Grace* se propicia de esa forma. Ella llega a *Dogville* buscando resguardo y protección. Se muestra enteramente como un ser vulnerable y desprotegido; trata de huir de un grupo de mafiosos, lo cual la lleva a exponerse a un grupo de personas que no tienen conocimiento alguno de ella.

La vinculación de *Nicolás* y *Julia* es similar. Ella, al casarse con él, deja su casa y sus cosas para irse a vivir a la vecindad que él elige. Ella, abnegada y entregada a él, está expuesta a una relación unilateral en la que no puede prever las situaciones consecuentes.

En este tipo de relaciones, existe –en mayor o menor medida– una alquimia simbólica que circula a través de las estructuras perceptivas de los individuos que lo conforman, lo cual propicia que los integrantes cuenten con el capital simbólico que les permite entender y responder a las situaciones de la misma forma (Bourdieu, 1997).

En *Dogville* y *Así es la vida* el manejo de la alquimia simbólica en *Grace* y *Julia* es muy contrastante. Ambas se encuentran inmersas en relaciones de poder con una transfiguración de esquemas potente y responden a ello de forma diferente: *Grace* participa de forma “natural” en esta configuración; *Julia* se encuentra en constante resistencia, se niega a aceptar los términos y condiciones que se estipulan en su contrato social. Son personajes en tensión con relaciones de resistencia.

Ambas, en un principio aceptan participar en dichas relaciones de forma cooperativa, pero con el paso del tiempo –y la constante manipulación de sus contratos– se muestran más y más resistentes a aceptar su participación en ellas. Tanto *Julia* como *Grace* comienzan a verse sumergidas en situaciones que van en contra de la configuración de sus esquemas perceptivos, provocando modificaciones en los acuerdos preestablecidos.

4.3.2. Grace y Tom: El valor de un regalo



Figura 10. Momento exacto en el que la relación de *Tom* y *Grace* se embarca en un camino romántico y de pareja.

Grace, asustada y perdida, conoce a *Tom* antes que a nadie y él, al tratar de mostrarse receptivo, la ayuda a esconderse; la protege y le brinda un lugar donde sentirse segura. Desde ese momento su relación se configura por medio de un intercambio desigual de capitales (sociales, económicos y simbólicos) que comienzan a estipular las condiciones que la definirán.

Para *Grace*, *Tom* es el individuo que la ayuda a salir de una situación complicada y que le brinda apoyo; para *Tom*, *Grace* es esa persona que lo ayudará a constituirse –e instituirse– como el responsable de la comunidad, como aquel individuo que hace las cosas de forma “desinteresada” capaz de cuidar de una mujer “desprotegida”. Como bien dice el narrador:

Narrador: –“Ella podría haber ocultado su vulnerabilidad, pero había decidido brindarse a él, al azar, como un regalo.”
(Capítulo 2).

Incluso, el narrador hace hincapié en esa perspectiva de *Tom* hacia *Grace*, cuando explica:

N: –“Tom estaba satisfecho. Grace había estado al borde del abismo y él la había traído de regreso al camino. Eso le daba una agradable sensación de dominio nueva para él en lo que se refiere al sexo opuesto.” (Capítulo 3).

Su relación se basa en un juego donde *Tom* saca provecho del “favor” que le hizo a ella, mientras que *Grace* se siente responsable de retribuir todo lo que se le ha facilitado. En ello se basa la dinámica de su relación: retribución y pago. Su relación, en lugar de ser orgánica, se torna en un constante intercambio económico, donde el valor de la aportación de *Grace* incrementa con el tiempo.

Grace constantemente concuerda con la opinión que tiene *Tom* sobre ella y del pueblo. Ella acepta la alquimia simbólica como algo natural a su relación y perpetúa las acciones que él sugiere. Sin embargo, esto no sucede como algo unilateral, sino que se reproduce por medio de una retroalimentación constante entre ambos.

Cuando *Tom* le declara su amor a *Grace* no se sale de la configuración de su relación de poder. Él, al ser el primero en decirlo, vuelve a constituir la creación de paradigmas en la perspectiva de ella, lo cual, naturalmente, es retribuido de forma afirmativa: *Grace* también está enamorada de él. El juego por el capital simbólico sigue en manos de *Tom*.

4.3.3. Julia y Nicolás: la omnipresencia del poder



Figura 11. Nicolás le exige a Julia que él debe quedarse con sus hijos ya que también son su responsabilidad.

En *Así es la vida* la historia de la relación de Julia y Nicolás se enfoca en los últimos momentos de la misma. Julia explica, por medio de soliloquios, cómo ha sido su proceso de transfiguración de esquemas y los acuerdos implícitos.

Julia: –“Dejo mi casa, mía de mí, mis cosas, mi vida. Me pediste que te ayudara y te ayudé (...) Me vine pa’ acá. Me metiste en este hoyo. Tú tan quitado de la pena y yo duro y dale”. (Secuencia 1).

Esta técnica narrativa permite evidenciar, de forma más explícita, la percepción de la protagonista, dando entrada a diferentes formas de entendimiento de la manera en que funciona la alquimia simbólica en su relación.

Julia acepta dejar todo atrás con tal de empezar una nueva vida con *Nicolás*. Trabajar para mantenerlo y que él pueda ser un boxeador. Lo cual parece funcionar bien, en un principio, pero para efectos de la narrativa, el momento en el que *Julia* se encuentra ya no es favorable para continuar su relación.

Nicolás ya no vive con ella y mantiene relaciones sexuales con la hija de su casero. *Julia*, por otro lado, se encarga de cuidar a sus hijos, pero aspira a tener de regreso a su esposo. Sueña con estar a su lado de nuevo y le duele no poder lograrlo. Al mismo tiempo, siente un profundo rencor por él y por las acciones que toma en contra suya.

Julia se encuentra inmersa en una relación donde la presencia del agente dominante es el vértice donde confluyen sus actos, él no tiene que estar presente físicamente para percibir el poder que ejerce sobre ella. *Nicolás* funge un papel tan importante en la vida de *Julia* que la alquimia simbólica es reproducida por ella misma.

Julia se encuentra en una etapa de la relación de poder donde, a diferencia de *Grace*, está al tanto de los códigos de transfiguración de esquemas instituidos en su relación de poder, y no está de acuerdo con ello. Se encuentra en constante resistencia en aceptar los términos acordados en un principio y, por el contrario, busca la forma de crear nuevas cláusulas en su contrato con *Nicolás*. Lo cual se repite una y otra vez.

El personaje de *Julia* constantemente se cuestiona los motivos por los que accede a seguir perpetuando dicha relación y busca a *Nicolás* para tratar de enmendarlos, para permitir que el poder vuelva a circular de forma definitiva en su relación y no se encuentre estático. *Julia* está en el límite de seguir perpetuando su relación con *Nicolás* o dejarla de lado y seguir con su vida.

Dicho de otra forma, *Julia* se encuentra siempre al límite entre la cura y la herida de su condición vulnerable y busca desesperadamente romper dichos esquemas para dejar de perpetuarla.

Estas relaciones construidas así, permiten que se instituya el rol de *Grace* y de *Julia* como

personajes con condición vulnerable y en clara desventaja con el resto de los integrantes de *Dogville* y de la vecindad de *Así es la vida*. El campo de poder no les permite competir por ningún capital en particular. Más bien, parecen no tener oportunidad de participar en la competencia de obtención e intercambio de capitales. *Grace* y *Julia* no tienen forma de ver la cura y un elemento de su condición de vulnerabilidad es profundizar sus heridas.

Esto significaría que no existe una transformación radical de las condiciones sociales de producción en la relación de *Grace* con *Tom* y, por lo tanto, no sucede una ruptura. Para Cavarero (2009) esto se explicaría como la capacidad de agencia que tiene el sujeto para darse cuenta de la situación en la que se encuentra y reconocer sus alternativas. Es decir, la cura y la herida de la condición vulnerable.

Tanto *Grace* como *Julia* llegan a un punto en su relación donde viven una ruptura en sus esquemas perceptivos. Sin embargo, pasan por diferentes procesos y situaciones antes de considerar una cura para la herida de su condición vulnerable. Dichos momentos son perpetuados dentro de varios territorios de poder.

Estos territorios de poder se pueden entender como los diferentes niveles y formas en las que la exposición del personaje femenino es afectado por la unilateralidad en su relación. En *Dogville* y *Así es la vida* la vulnerabilidad se expresa en tres territorios de poder: el espacio, la comunidad y la voz femenina. Estos pueden ser identificados en las películas por el uso de diferentes técnicas y herramientas narrativas.

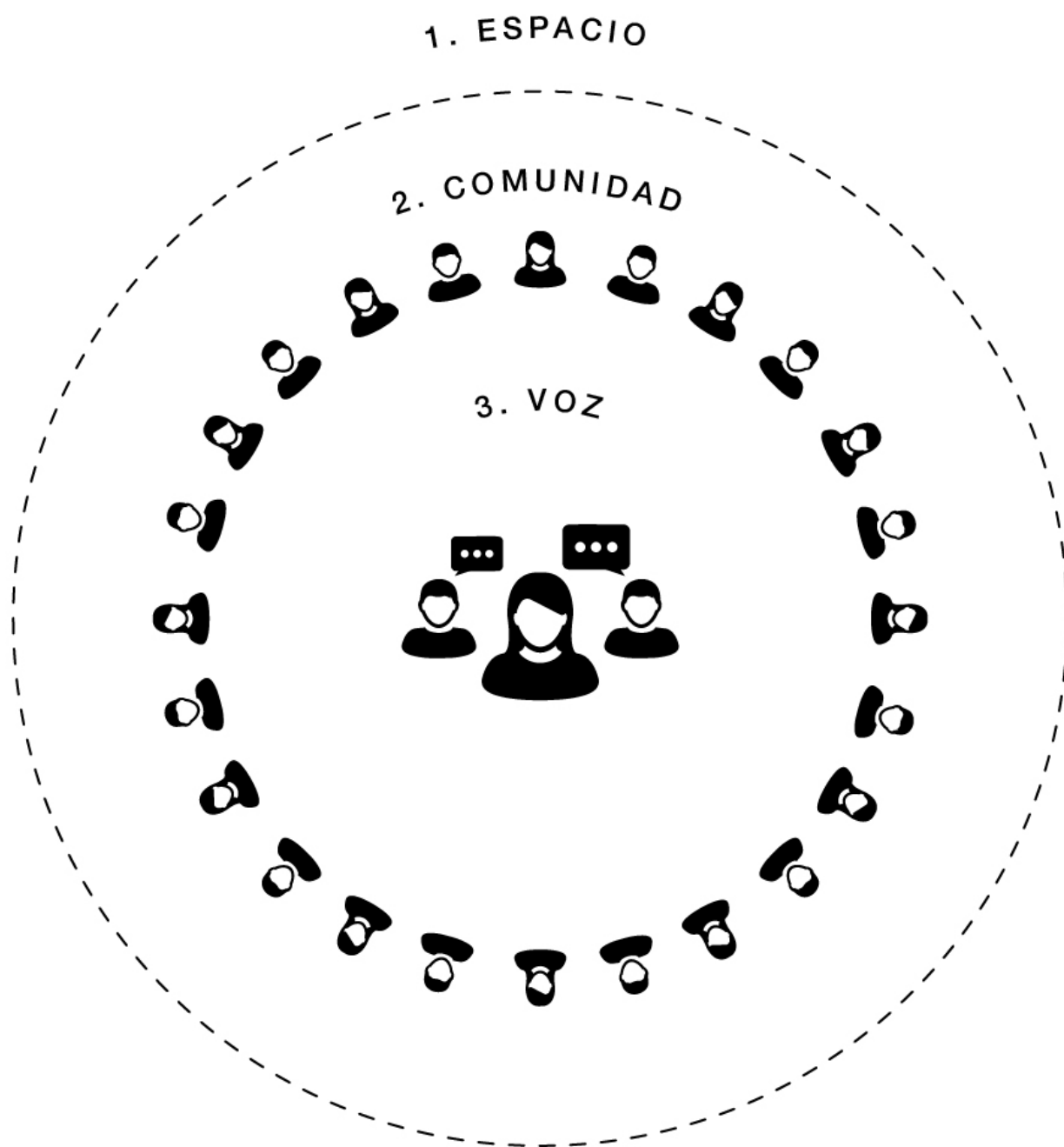


Gráfico 1. Territorios de poder en *Dogville* y *Así es la vida*.

Capítulo V. Los territorios de poder de espacio, comunidad y voz como expresiones de vulnerabilidad de los personajes femeninos

Los territorios de poder funcionan como extensiones inherentes a la construcción de relaciones dentro del campo. Dentro del universo diegético es posible identificarlos en diferentes localizaciones simbólicas o bien, en varias expresiones narrativas –con formas extratextuales–.

La función de los territorios de poder no es otra que visibilizar la fuerza, y potencia, con la que se compite por mejorar la propia posición dentro del campo de poder. Su reconocimiento, como categoría en la que se expresa la vulnerabilidad, nos permite observar cómo, dentro de la narrativa, se utilizan diferentes herramientas para representarlos. Una de ellas es la espacialidad.

5.1. La delimitación espacial: muros mentales y subjetividades

Los universos diegéticos de *Dogville* y *Así es la vida* se desarrollan en dos localizaciones muy específicas: en el pueblo de *Dogville* y en una vecindad de la ciudad de México. Sin embargo, dentro de esas dos ubicaciones, es posible identificar dos espacios que comparten en común: el físico y el performativo.

5.1.1. Espacio físico

El pueblo de *Dogville* es presentado en el “Prólogo”. Lo primero que se muestra es un escenario teatral, pintado de negro y rodeado por una oscuridad abrumadora. Dentro, se ven dibujadas numerosas rayas blancas que simbolizan las estructuras de las casas y

edificios que conforman dicha población. Estas se encuentran divididas por una enorme avenida principal que cruza las pocas “viviendas” del lugar. Cada hogar tiene escrito, en su interior, el nombre de las personas (o familias) que las conforman.

Figura 12. Distribución de las casas en el pueblo de *Dogville* por medio de una herramienta teatral donde los límites de cada hogar son dibujados en el piso de un escenario.

En *Así es la vida* sucede lo contrario. La historia de *Julia* se desarrolla dentro de una vecindad en la ciudad de México. Ésta se erige a través de grandes muros que separan a esta pequeña comunidad del resto de la ciudad. Las casas se encuentran construidas de modo que todos comparten un mismo espacio común: el patio. La protagonista tiene un pequeño

negocio de medicina informal del otro lado del patio, muy cerca de la entrada. Según la narrativa de la película, no se sabe de su existencia hasta cerca de la mitad del filme.



Figura 13. El patio es el único lugar público visible en la película. De manera que ahí se realizan las reuniones comunitarias y la circulación de los habitantes de la vecindad.

Desde el principio de la película se presenta el espacio privado de la protagonista: su casa. El hogar de *Julia* es pequeño. Tiene un cuarto principal, una recámara para los niños, un comedor, un baño y una sala. La mayor parte de la interacción, en el filme, sucede dentro de esos espacios. Ahí *Julia* convive con su madrina y sus hijos.

Este confinamiento espacial comporta una suma de momentos cuyos principales encuadres enfatizan agobio, desilusión e impotencia, es decir referencias a su vulnerabilidad.

Uno de los rasgos característicos que comparten *Dogville* y *Así es la vida* es la diferenciación del espacio privado y público, y las formas de ocupación que tienen sus protagonistas en ellos. En el pueblo de *Dogville* esto es representado por medio de enormes rayas blancas (o límites simbólicos). En el caso de *Así es la vida* mediante grandes muros; ambas delimitaciones surten el mismo efecto: la de enmarcar la “pertenencia” de cada personaje, es decir, una diégesis física muy demarcada.



Figura 14. La sala de la casa de *Julia* es donde sucede la mayor parte de la historia. En ella se pasea desesperada, cuida a sus hijos y discute con *Nicolás*.

Como se ha intentado argumentar, dicha enmarcación es también resultado de la configuración y transfiguración de esquemas perceptivos en las relaciones de poder entre personajes. De forma que, tanto *Grace* como *Julia*, perpetúan los acuerdos hechos en sus contratos sociales al momento de participar en cada relación. *Julia* con su esposo y *Grace* con el portavoz de la comunidad de *Dogville*. En el siguiente esquema podemos ver la reacción de dichos personajes ante la limitación del espacio.

Julia / Así es la vida	Grace / Dogville
<p>–“Me pediste que te ayudara y te ayudé.” (Secuencia 1).</p> <p>–“Me vine pa’ acá. Me metiste en este hoyo. Tú tan quitado de la pena y yo duro y dale.” (Secuencia 1).</p>	<p>(Narrador: –“El primer día en el que Grace trabajaría. Iría por el pueblo a ofrecer una hora de trabajo a cada familia por día.”)</p> <p>–“No sé hacer nada. Nunca en mi vida he trabajado.” (Capítulo 2).</p>

Esquema 2. Se presentan las respuestas de *Grace* y *Julia* en referencia a su estancia dentro del espacio privado.

Grace, al sentir la enorme deuda que tiene con *Tom*, y el pueblo de *Dogville*, accede a laborar, una hora por día, en todas las casas del pueblo como forma de retribución por su hospitalidad. Incluso reconoce que, al no haber trabajado antes en su vida “no sabe hacer nada”. Situación con la cual *Tom* decide otorgarle esa responsabilidad, dentro del espacio privado.

Julia se encuentra condicionada por la necesidad de cuidar de su familia, sobre todo de sus hijos, de forma que no tiene la posibilidad de abandonar, por mucho tiempo, el espacio privado. Sin contar con la ayuda necesaria de *Nicolás*, ella perpetúa la responsabilidad “inherente” que acuerdan en su relación: es ella quien lleva la casa y cuida de la familia. Ella, como bien lo expresa, está en su casa porque *Nicolás* ahí la “metió”.

Esta configuración espacial muestra las labores y movimientos que los personajes realizan. En *Dogville*, desde la transparencia de los espacios, se pueden observar los trabajos y circulación a los que prácticamente cada individuo pertenece. En *Así es la vida* el patio es el espacio que une a todas las casas; es el lugar que todos los vecinos tienen que cruzar para entrar o salir de aquellos grandes muros.



Figura 15. Los habitantes de *Dogville* se encuentran en una constante circulación en el pueblo. Los hombres usan el espacio público para transporte. Las mujeres lo utilizan como intersección entre una casa y otra.

En ambas historias el aprovechamiento de la circulación de los personajes tiene una función muy específica: no sólo permite entender el lugar que ocupan, también funciona como una forma alternativa de marcar los límites espaciales en los que cada individuo funda su pertenencia.

En *Dogville* es posible identificar el movimiento que se realiza tanto dentro como fuera del espacio público y privado. Los niños, las mujeres y los enfermos se encuentran dentro de los hogares; en cambio, los hombres son los que transitan por las calles y utilizan la única camioneta disponible en el pueblo.

Las mujeres que integran el pueblo de *Dogville* se dedican a tres tipos de labores: el cuidado del hogar –y de los niños–, el de servicio a la comunidad y el comercio informal. En el caso del cuidado del hogar, la única familia con hijos pequeños es organizada por la madre, ya que el padre se dedica a la agricultura. En cuanto al servicio a la comunidad, es posible identificar a un grupo de mujeres que se encargan de mantener limpia y ordenada la iglesia (y posterior centro de reuniones), así como a cuidar de los enfermos y la gente mayor. El comercio informal es representado por una mujer dueña de una tienda de figuras de cerámica.

A *Grace* se le pide que ayude en los tres tipos de labores. Así, ella pasa de fugitiva a ser niñera, jardinera, vendedora de figuras de cerámica, instructora de piano en la iglesia y encargada de cuidar de los hombres enfermos.

En la vecindad de *Julia* sucede lo mismo. Los niños y las mujeres son los que utilizan el patio de la vecindad; en cambio, casi no se ve ningún personaje masculino participando en las actividades de dicha comunidad. Los únicos hombres que son vistos en ella –y fuera de ella– son el casero y el esposo de *Julia*. Ellos son los que gozan de momentos fuera de la vecindad, las mujeres no.

Las figuras femeninas están siempre realizando tareas del hogar. En *Así es la vida* se observan a niñas y mujeres adultas cuidando a pequeños niños que juegan en el patio. A mujeres

lavando su ropa en los lavaderos comunes. A amas de casa cuidando de los hijos y las hijas de cada hogar. A lo largo del filme, *Julia* pasa más tiempo dentro de su hogar que en ninguna otra parte; cuidando a sus hijos, realizando labores del hogar con su madrina y consultas de medicina informal en su pequeño consultorio.

La delimitación espacial impuesta a los personajes de *Grace* y *Julia* forma parte de la competencia por capital en el campo poder donde se desenvuelven. Tanto una como otra forman parte del juego y reproducen las reglas que se establecen en el mismo. Ambas se encuentran dentro del espacio privado.

Ya sea por el uso de enormes muros, límites simbólicos en el suelo o una circulación demarcada es posible visualizar cómo la figura femenina está anclada al espacio privado en ambas películas. Ver a *Julia* trapear el piso, lavar la ropa y cuidar de los niños, dentro de cuatro paredes, la mayor parte de la película es muestra de ello. Lo mismo sucede al observar a *Grace* corriendo de una casa a otra, atendiendo a los enfermos, cuidando a los niños y haciendo faenas domésticas.

De esta forma se identifica un primer territorio de poder en la representación de la vulnerabilidad de la mujer en estos dos filmes. Delimitada en el universo diegético al espacio privado, se le otorga un lugar de “pertenencia” intrínseca como aquel personaje que debe permanecer dentro de espacios privados y que debe hacer uso de los públicos sólo como medio de conexión y no como destino final.

Hay que señalar que estos dos filmes no sólo se centran en la delimitación física; también se encargan de representar una delimitación mental –y simbólica– en el discurso, y la perspectiva, de los personajes femeninos. Para fines de nuestro análisis, éste será llamado espacio performativo.

5.1.2. Espacio performativo

Una de las técnicas más utilizadas y mejor aprovechadas en el universo diegético de *Dogville* es la forma en que cada lugar es delimitado por el uso de rayas blancas. Éstas, a su vez, representan los espacios específicos que conforman al pueblo de *Dogville*.

Así, es posible identificar la estructura de una casa al ver los cuartos dibujados o el nombre de la familia que habita dicho espacio, mientras que la tienda y la iglesia tienen trazadas ciertas particularidades para identificarlas fácilmente como tales.



Figura 16. Cada espacio en *Dogville* es identificado por los nombres que tiene en el piso, por el uso de mínimas estructuras que asemejan una fachada y la distribución de muebles.

En *Así es la vida* los hogares son impuestos como construcciones físicas que permiten visualizar las viviendas como tales. De esa forma, es posible diferenciar la casa de *Julia* de su consultorio, por medio de los espacios que la conforman y los elementos que los adornan.

Sin embargo, la técnica de minimalismo expresivo utilizada en *Dogville* también se encuentra, aunque en menor medida, en *Así es la vida*. La vecindad donde vive la protagonista está

rodeada por grandes muros, pero la entrada siempre tiene la puerta abierta. Aparentemente no existe nada que separe a los habitantes del resto de la ciudad.

Pero aun así, es posible identificar la sensible separación que existe entre la ciudad y la comunidad. No es necesario hacer uso de una puerta para entender que la vecindad se encuentra aparte, y distante, del resto de la urbe. La entrada está abierta, pero la comunidad que la compone está totalmente volcada sobre sí misma.



Figura 17. La puerta siempre está abierta pero ninguno de los personajes parece querer salir de ahí.

En ambas películas, los espacios como tales, están dispuestos de tal forma que, tanto los personajes como los espectadores, le den el significado, la forma y el simbolismo que el discurso les proponga. Por ello, estos lugares son llamados espacios performativos.

El espacio performativo es aquel lugar producido por el discurso que cada personaje, y espectador, nombra. El espacio performativo es real sólo en la mente del individuo, lo cual le brinda un potente carácter simbólico. La performatividad es la práctica reiterativa y referencial mediante el cual el discurso produce los efectos que nombra (Butler, 2002: 18).

Los personajes crean y constituyen espacio performativo por medio de indexaciones simbólicas. Así, en *Dogville*, los personajes hacen el movimiento de abrir una perilla cada vez que entran a una casa o escuchan ladrar a un perro que se encuentra trazado en el piso. De la misma manera, *Julia* no sale de la vecindad hasta el último minuto de la película –y sólo cuando es necesario hacerlo– porque la situación simbólica lo amerita.



Figura 18. Los personajes de *Dogville* hacen uso de pantomimas para imitar las acciones del día a día en sus espacios performativos. Aquí se ve cómo *Grace* asemeja la acción de abrir y cerrar puertas.

Visto bajo esta mirada, el espacio performativo funciona como aparato de delimitación mental de cada personaje. Las rayas trazadas en el piso y la entrada de la vecindad son meras expresiones visuales que trascienden la perspectiva cognoscitiva de los individuos. Cada personaje crea subjetividades y –al mismo tiempo– espacios. Esto se configura como una diégesis simbólica.

Dichos espacios juegan con el universo diegético de las películas y son constituidos como parte de una narrativa de normalidad discursiva. Si *Grace* quisiera ver una tienda donde, en realidad, hay una casa se rompería el juego discursivo que se elabora en *Dogville*. Lo mismo sucedería si *Julia* decidiera que la entrada a la vecindad no fuera más que una ventana.

De esta manera, es posible entender parte de la mentalidad de *Grace* y *Julia*. Los aparatos –o estructuras simbólicas contenidas en su subjetividad– que representan los espacios

performativos son tan sólo evidencias de un proceso mental que los mismos individuos erigen sobre su propia personalidad. Las rayas y la entrada no son más que muros mentales colocados en la percepción de estas dos mujeres.

Esta transfiguración de esquemas es resultado de una relación de dominante/dominado, donde el segundo adopta las estructuras de comprensión, o percepción, que el primero inserta en su relación (Bourdieu, 1997: 172).

Visto de esta forma, las rayas delimitantes y la entrada con la puerta abierta son entendidos como consecuencias simbólicas de un intrincado proceso de transfiguración, o configuración, en las estructuras paradigmáticas de *Grace* y *Julia*. Dicho enmarque favorece que, en su percepción, dichos límites sean reconocidos como algo natural, lo cual facilita a delimitar el espacio privado como aquel sitio donde debe estar la figura femenina.

En *Dogville* y *Así es la vida* es visible que *Grace* y *Julia* reproducen dicha subjetividad de transfiguración de su capital simbólico. Ambas participan en el juego que se lleva a cabo en los campos sociales donde se desarrollan y en las mecánicas físicas y performativas de los espacios en los que sus historias se cuentan.

Las rayas blancas en *Dogville* funcionan como dispositivos delimitantes de los individuos. De esta forma se enmarca a los personajes femeninos en espacios de correspondencia con su “rol” como mujeres; espacios cerrados donde se encargan de cuidar a personas enfermas y educar a niños.

De igual forma, la entrada a la vecindad de *Julia* funciona como un dispositivo simbólico que permite al personaje tener un poco de perspectiva del mundo que existe fuera de aquellos enormes muros pero que, al mismo tiempo, le recuerda que su lugar es dentro de ese espacio privado. Fregando el piso y realizando consultas de medicina informal.

Para *Grace*, salir de ese paradigma de percepción significa cruzar la raya, –tanto física como performativa– que la enmarca constantemente a lo largo de la película. Con *Julia* sucede lo mismo, ella necesita cruzar aquella entrada para librarse de los muros mentales

que trae consigo.

Ellas participan dentro de un campo de poder de manera moderada y supervisada por los agentes con mayor influencia sobre el capital social. Lo cual propicia que ambas comunidades sean cerradas y delimitantes.

A ambas mujeres se les presenta, a lo largo de sus historias, la herida, propia de su condición como sujeto vulnerable, tal vez como elemento sustancial de su delimitación física al espacio privado. De esa forma, es en el espacio performativo donde se puede comenzar a visibilizar la posible cura y, gracias a ello, los límites mentales pueden ser transgredidos.

5.2. La comunidad delimitante: la exposición al otro y el intercambio económico

Los sujetos constantemente configuran –y construyen– comunidades donde se desarrollan y conviven con el otro. Dicha estructura puede constituirse como un ambiente abierto, donde se posibilite una entrada a un agente externo a ellos o, en su defecto, completamente hermético, donde las relaciones son unilaterales y poco retributivas.

En este apartado se desarrollan las formas en las que una comunidad hermética, como las configuradas en las películas que se analizan, se relaciona con un agente externo a ellos y las relaciones unilaterales consecuentes a estos actos.

La comunidad –en su etimología latina– proviene del término *munus*, del cual procede el de la *communitas*, que en su significado convergente significa ley del don, de forma que cada integrante de una comunidad debe –y tiene– el poder de gozar de un don. De una donación hacia el otro (u otros), por así decirlo. La comunidad es aquello que liga a sus miembros a una voluntad de donación hacia el otro, es resultado de una exposición a los otros (Esposito, 2009: 17).

De forma que, cada agente –dentro de las comunidades de *Dogville* y *Así es la vida*– se encuentra en constante exposición a los otros. Sin embargo, al gozar de un *munus* similar, de

un don que busca los mismos objetivos, esta exposición no resulta perniciosa, al contrario, se torna colaborativa. La competencia por el capital social se configura como un modo de obtener un bien común. Todo con el fin de lograr los mejores intereses de cada comunidad.

De esa forma el *munus* se configura como parte de un capital simbólico que todos los agentes de una comunidad comparten para, después, formar parte necesaria de su *habitus*, contrario a la exposición unilateral –que no prevé reciprocidad ni modo de defenderse– (Cavarero, 2009; Butler, 2006) y es causa de la condición vulnerable. Esta donación y entrega al otro, que se configura por el *munus*, es colaborativa y bilateral. Lo que propicia que todos los agentes, presentes en el juego, gocen de posiciones más equitativas e igualitarias.

Una persona que no cuente con dicho capital simbólico se encontrará, inevitablemente, expuesta a una exposición unilateral y peligrosa; es decir, vulnerable. Por el contrario, un agente que tenga ese *munus* instalado en sus esquemas de percepción podrá gozar de una donación colaborativa. Lo vulnerable termina por ser una exposición, mientras que lo comunitario se transforma en una donación.

De esa manera, cuando la exposición deja de ser colaborativa –y donativa– y se convierte en unilateral es cuando se torna peligrosa. Así, una persona que pertenece a una comunidad tiene menos posibilidades de ser vulnerable a un individuo aislado.

Los personajes que gozan de tener más del capital social son *Tom* y *La Marrana*. Ambos son hombres que dedican gran parte de su capital a velar por el “bien de la comunidad”. Ambos enmarcan sus acciones en el afán de obtener beneficios para la comunidad, mientras que su donación al otro sólo se elabora para opacar los intereses propios.

Ambas comunidades, *Dogville* y el vecindario de *Así es la vida*, tienen su propia forma de estructuración y funcionan con sus propias normas y reglas sociales que configuran a los integrantes inherentes y alienados. Todo con un mismo objetivo: el bien común.

5.2.1. La comunidad de Dogville: Quid Pro Quo



Figura 19. La comunidad de *Dogville* suele reunirse para tomar las decisiones que podrían –o no– afectar directamente a su pueblo.

El pueblo de *Dogville* es minúsculo. Cuenta con una iglesia, una tienda de cerámica, un pequeño taller y menos de 10 casas. Los habitantes se distribuyen, equitativamente, entre hombres y mujeres. En su mayoría son adultos y hay muy pocos niños. Los colonos se conocen bien entre sí y, a causa de ello, no existen muchos límites de privacidad entre los individuos. Algo rutinario en sus vidas.

De este modo, y gracias a la técnica teatral utilizada por Von Trier en su representación, se proyecta narrativamente con la ausencia de paredes la falta de privacidad entre individuos. La diégesis interna, que implica el uso de rayas en la narrativa, constituye muros reales en la vida de sus integrantes. La extratextualidad, por otro lado, permite al espectador entender –de forma simbólica– la falta de límites sociales que existe en ese pueblo.

Entendido así, *Tom* podría estar dentro de su casa, cuidando de su padre, mientras que su vecina, *Ma Ginger*, le cambia los pañales a *June* –la chica en silla de ruedas– y ninguno de los dos habría de percatarse de ello. En cambio, para el espectador, todo esto puede verse desde cualquier ángulo del pueblo. Lo que permite entender –de forma simbólica– que entre los integrantes de este pueblo no hay límites que los separen de la vida de los demás. Las rayas no son más que la representación simbólica de su entrega hacia el otro. Se encuentran intrínsecamente unidos.

Por ello, los integrantes de esta comunidad comparten los mismos intereses al entregarse con total devoción al otro: al exponerse a diferentes relaciones para competir por el capital social que configura su campo de poder. Al ser una comunidad tan hermética, en lugar de que dicho juego sea contraproducente para los que gozan con el mayor capital, resulta colaborativo. Las posiciones se reproducen constantemente y las relaciones de poder se constituyen e instituyen con frecuencia.

Grace: el móvil de donación en la comunidad

El primer acercamiento que tiene *Grace* con la comunidad es por medio de *Tom*. Él, al ser un escritor y estar constantemente consternado por mejorar al pueblo, decide acercarse a ella.

Grace: – “¿Insinúa que toda la gente de este pueblo es como usted?”

Tom: – “Son buenas personas. Personas honradas. Han sufrido privaciones. Tal vez la rechacen, pero creo que merecería la oportunidad preguntar.” (Capítulo 1).

Como se puede reconocer en este primer diálogo entre *Tom* y *Grace*, para él el pueblo es de mucha importancia. Lo considera integrado por personas honradas y, en un segundo plano, las justifica diciendo que han tenido privaciones. Desde ese momento *Tom* se constituye como portavoz protector de la comunidad, aquel que responderá por ella a lo largo de la película. *Dogville* es una población con muchas privaciones pero, de igual forma, muy hermética.

Narrador: –“Calificar la disposición de los asistentes a la reunión sobre ética, impartida por Tom, al día siguiente como “entusiasta” habría sido exagerado. Pero al menos habían ido y Tom abordó, sin miedo, la tarea de ilustrar un problema humano: recibir. El tema estaba claro, pero el joven lo había meditado muy poco. Para compensar su falta de preparación, Tom hizo un uso diligente de su técnica consistente de atacar sin ton ni son en todas direcciones.”

Padre de Tom: –“Estoy seguro de que tu intención es buena, Tom, pero, comparado con otros, creo que este pueblo tiene un agudo sentido comunitario. Al vivir todos tan cerca, nos conocemos muy bien. Tengo buen ojo para juzgar a la gente.”

Liz: –“Sinceramente, Tom, lo has vuelto a hacer. Nos has hecho venir para hacernos escuchar un montón de tonterías, ¿Te has creído que eres una especie de filósofo?”

Tom: –“Soy un observador.”

Mujer grande: “Un holgazán, diría yo. Hemos quitado nieve juntos.”

Padre: –“Lo siento, Tom, tendrás que proponer algo mejor.”
(Capítulo 1).

Los habitantes de *Dogville*, al vivir tan cerca unos de los otros, consideran que se conocen muy bien, que se complementan unos a los otros y, como tal, todos deben opinar lo mismo para poder tomar una decisión como comunidad. En este caso, ocultar a *Grace* en su pueblo.

Tom, de esa forma, crea las reuniones entre los sujetos que la conforman con el afán de llegar a esas decisiones, mientras que la llegada de *Grace* las institucionaliza. Ella se convierte en el móvil de la reproducción del *munus* en la población. La comunidad de *Dogville* constituye su donación al otro por medio –y a través de– *Grace*, mientras que de manera paradójica, al mismo tiempo, a ella no se le permite participar de forma recíproca.

Los habitantes de *Dogville* perpetúan su donación al aceptar a *Grace* dentro de su comunidad, mientras obstaculizan su exposición donativa para participar en su comunidad. Ella, como mujer alienada de su propio contexto, no cuenta con el capital simbólico necesario para participar en las donaciones con los otros. En su lugar, es colocada como facilitadora de las dinámicas de la comunidad, sin esperar alguna retribución a cambio. De la misma forma, su relación con los demás se visualiza como un intercambio de bienes donde la única afectada es ella.

Grace: el satélite de la comunidad

Narrador: –“El primer día en el que Grace trabajaría, iría por el pueblo a ofrecer una hora de trabajo a cada familia por día.” (Capítulo 2).

Grace acepta trabajar en cada casa de la comunidad y, de esa forma, retribuirles su hospitalidad. Ella se encuentra, constantemente, buscando la manera de ser parte de la comunidad. Sin embargo, en lugar de ser recibida recíprocamente, se convierte en un personaje satélite que, con frecuencia, busca la forma de ayudar a los demás sin esperar

recibir nada a cambio.

Condición que resulta particularmente beneficiosa para la comunidad y para *Tom*. A *Dogville* le facilita la oportunidad de relegarle las tareas que menos gustan de hacer. Al portavoz le permite ejemplificar, al pueblo, lo que significa recibir pero no retribuir de forma importante. Todos en la sociedad obtienen suficiente capital económico y social como para seguir perpetuando la relación con *Grace*.

Tom reproduce –entre la comunidad– la idea de recibir sin esperar nada a cambio. En ningún momento los incita a ser recíprocos ni a dejar de aprovecharse de su intercambio. La comunidad no pretende ser retributiva, algo que no tienen problema en aceptar. Para ellos, los actos de *Grace* no necesitan ser devueltos de alguna forma. A final de cuentas, ella es la que se beneficia más de su ayuda y no al revés.

Sin embargo, cuando sus propios intereses se ven en peligro, los habitantes se preocupan –y dudan– acerca de la importancia de la presencia de *Grace* y la relevancia que un simple “acto de recibir” significa para el pueblo.

Tom: –“Aquellos hombres pusieron estos papeles por toda la comarca. Parecen no saber que Grace está con nosotros.”

Señora: –“Pero eran policías, Tom, ¿no deberíamos hacer lo que nos dicen?”

Tom: –“Sólo es una persona desaparecida. No ha hecho nada.”

Grace: –“Se debería volver a votar.”

Tom: – “¿Para qué? No podemos convocar un referéndum cada dos por tres.” (Capítulo 4).

La presencia de *Grace*, entonces, se vuelve inconveniente y sin embargo la comunidad acepta su presencia a regañadientes. Esto conlleva a que los habitantes le exijan más a la fugitiva. En lugar de permitir reciprocidad se espera una constante retribución de su parte.

Para el pueblo de *Dogville*, *Grace* no significa otra cosa que un capital social más que los configure como una comunidad abierta y benevolente, mientras que sus actos se configuran como capitales económicos de intercambio. Su competencia dentro del campo es sumamente hermética y no hay cabida en la que ella participe. Conforme más amenazados se sienten, más provecho obtienen de su relación.

No es hasta que la policía vuelve a visitarlos que en verdad se sienten en riesgo por la presencia de la chica, cuando los uniformados piden una recompensa por ella por su presunta participación en robos cometidos durante el tiempo que *Grace* estuvo con ellos.

Mckay: – “Dos semanas. No ha sido esta chica Tom.”

Tom: – “No, ha estado aquí todo el tiempo. No habrá podido cometer los delitos que dicen.”

Padre de Tom: – “Es cierto, Tom, tienes razón. Pero de cualquier manera es un asunto desagradable.” (Capítulo 5).

Si ella pudo alterar su orden social, ¿quién más no podría hacerlo? Pero, sobre todo, ¿qué es lo que se debe hacer con ella? *Grace*, en ese momento, se convierte en el secreto del pueblo.

Narrador: – “Grace seguía siendo la misma. Y también el pueblo. Que los gánsters hubieran decidido presentar cargos contra Grace, en su afán por encontrarla no era una sorpresa. Pero todo volvió a cambiar un poco. Otra vez.”

Grace: – “¿Qué han dicho?”

Tom: – “Pues, no han podido argumentar que la situación haya cambiado. Pero, al no denunciarte a la policía sienten que ellos han cometido un delito.”

Grace: – “Debería irme. Ya han hecho mucho por mí.”

Tom: – “Yo sugerí lo contrario. Desde una perspectiva empresarial tu estadía en Dogville se ha vuelto más costosa porque es más peligroso tenerte aquí. No es que no te quieran, sino que opinan que debería haber una contrapartida. Algo como un Quid Pro Quo.” (Capítulo 5).

Los habitantes de *Dogville*, en torno a la amenaza que significa *Grace* para su comunidad, deciden seguir escondiéndola pero piden a cambio que se doblen las horas de trabajo con cada uno. Se “encargan” de ella mientras les da más de su tiempo a cambio. De esa forma *Grace* es enajenada a la sociedad, bajo sus propios términos.

Grace: el secreto de Dogville

Ellos, por otro lado, toman ventaja en su posición en la competencia: *Grace*, al exponerse de esa forma a la comunidad, entrega totalmente su persona a los otros. La chica no tiene otro lugar a donde ir. *Tom* cuenta con las cláusulas necesarias para asegurar su presencia.

Con ello, los habitantes de *Dogville* aprovechan su capital social. Para ellos, exponerse significa dar y obtener algo a cambio de común acuerdo. En el caso de *Grace* sucede lo contrario: al verse expuesta de tal forma de desventaja unilateral no tiene otro modo de solucionar su problema que reproduciendo las estructuras de percepción que fueron configurando en ella poco a poco.

La presencia de *Grace* en *Dogville* es mucho más beneficiosa para sus integrantes que para ella misma. Sin embargo, por medio de las relaciones de poder que *Tom* perpetua, por ellos, en *Grace* se logra una alquimia simbólica comunitaria. La percepción de la chica es alterada de tal modo que su estancia en el pueblo parece algo ya “natural”.

Con eso en mente, los habitantes moldean el territorio de poder para beneficiarse individualmente. Los hombres abusan de ella. Las mujeres usan su autoridad para minimizar su presencia en el pueblo. Los niños la convierten en la burla de *Dogville*. *Grace* se desvanece entre ellos y se pierde en la donación involuntaria. La comunidad se apropia de su voz, sus decisiones y su cuerpo.



Figura 20. A *Grace* se le encadena a un cacharro después de que intenta escapar de la violencia que los miembros de la comunidad ejercen contra su persona.

Grace no tiene forma de irse y cuando lo intenta es violentada y excluida al granero. Ahí se le coloca un grillete en el cuello –con el que arrastra un cacharro de fierro– que no le permite moverse con velocidad ni, mucho menos, tratar de huir del pueblo.

Simbólicamente, la comunidad de *Dogville* se ata a *Grace*. Ella está obligada a cargar con ellos –y sus decisiones– a donde quiera que vaya. Debe arrastrar su *munus* en el suelo y aspirar a que alguien la escuche acercarse. Para *Grace* no existe una donación recíproca y colaborativa, sólo una exposición unilateral y obligada.

El secreto de *Grace* se convierte en el secreto de *Dogville*. La vida de *Grace* depende de las decisiones del pueblo. La comunidad determina el tiempo, el espacio y la agencia de dicho personaje en su propia historia hasta su momento de ruptura.

5.2.2. La comunidad de Así es la vida: la voz unificada



Figura 21. El único contacto que tiene *Julia* con la comunidad es a través de su consultorio de medicina alternativa. *La Marrana* es su mensajero directo.

La incidencia de esta comunidad sobre *Julia* es más simbólica y menos invasiva que la que se presenta en *Dogville* con *Grace*. La mujer llega a una vecindad, en la ciudad de México, luego de casarse con *Nicolás*. Mientras él se dedica al boxeo, ella cuida de sus hijos y realiza algunas consultas de medicina informal.

Julia: la curandera de la vecindad.

Julia, al igual que *Grace*, es un personaje alienado del contexto en el que se desarrolla. También es afectada –directa e indirectamente– por la competencia dentro del campo de poder. *La Marrana* es el personaje con mayor capital social dentro del juego y, por tanto, el que decide por la comunidad. Es el portavoz de dicha comunidad.



Figura 22. *La Marrana* decide qué se hace y cómo se vive en los espacios de la vecindad.

Su personaje ejerce tal autoridad en la vecindad que cualquier decisión, por mínima que sea, que él tome se tiene que cumplir. Si él considera que los niños pueden tomar cerveza, debe hacerse. Si él cree que la presencia de una persona en la comunidad ya no es grata, se expulsa sin renegar.

Las decisiones que toma se reflejan directamente en el curso que toma el juego. Todas las opiniones y decisiones dentro de la comunidad necesitan pasar a través de él. El hecho se oficializa cuando él reproduce las voces de la sociedad.

Su discurso es muy oficialista y constituyente. Su voz es la voz de todos. Sus actos son los actos de todos. La comunidad, en *Así es la vida*, es sustituida por el personaje de *La Marrana*. Y sus decisiones son totalitarias.

Esto afecta directamente a *Julia* cuando él decide que su estancia tiene caducidad. Que *Nicolás* ya no viva con ella es razón suficiente para pedirle que abandone la vecindad. Que *Nicolás* tenga una relación con la hija de *La Marrana* es razón constituyente para que la decisión sea tomada con rapidez.

Marrana: –“No la haga de tos. Vengo en buena fe. Nomás porque yo soy así. Me da por cuidar de mi gente. Que si de la tira, que si de los rateros, que si de un sutano que da lata. Usted vive aquí. Es de mi gente.”

Clienta: –“No es de su gente. Es fuereña. No es de los nuestros.”

M: – “¿Acaso cree me cuadra sacar una mujer?” (Secuencia 11).

La Marrana está decidido a expulsar a *Julia*. Su esposo ya no vive con ella. La comunidad nunca la hizo parte de sí. No le queda nada más que sus hijos.

Sin embargo, ella está decidida a quedarse. Aún espera que *Nicolás* regrese con ella. Tiene esperanzas de que, a pesar de su dolor y rencor, él decida que puedan volver a ser una familia. Para *Julia*, *Nicolás* no es sólo su marido, es el padre de sus hijos y la razón por la que abandonó todo. Paradójicamente, *Nicolás* es el único que puede hacer que ella abandone la comunidad también.

Nicolás expone a *Julia* a su comunidad en su afán de crear una vida con ella. Su donación tiene una conversión económica –y de provecho– para la comunidad cuando ofrece su trabajo de medicina informal pero, en lugar de brindarle una oportunidad de participar

en juego, termina por adjetivarla negativamente como bruja (o curandera). No hay capital simbólico que pueda compartir con la vecindad.

Julia, al igual que *Grace*, es expuesta de forma unilateral a los integrantes de la comunidad; pero la comunidad no fomenta la reciprocidad en sus relaciones. Controla la exposición y absolutiza una donación que sólo beneficia a los miembros que se exponen a ella.

Con esta idea de “entrega hacia el otro” es como reciben a *Grace* y *Julia*, respectivamente. Ambas son mujeres alienadas que son expuestas –unilateralmente– a una comunidad. La donación y entrega al otro de forma retributiva no es algo con lo que puedan gozar. Ambas se encuentran sumergidas en una relación económica con el pueblo –a la *Quid Quo Pro*– donde el intercambio de beneficios es desventajoso y poco recíproco.

Ambas mujeres llegan a la comunidad gracias a la decisión de los hombres con las que están vinculadas y que las exponen a los otros como parte de su donación voluntaria. De *Grace* se espera entrega y retribución unilateral, mientras que a *Julia* se le exige entrega solapada, condicionando a ambas a ser vulnerables.

5.3. Las voces silenciosas de Julia y Grace

En capítulos anteriores se hizo referencia a la relevancia de *Tom* y *Nicolás* en las relaciones de poder que mantienen con *Grace* y *Julia* y cómo repercute en su condición de vulnerabilidad. Por ellos es que ambas tienen la posibilidad de entrar en los respectivos campos de poder donde ellos tienen el mayor capital y, por tanto, las mejores posiciones en la competencia.

Para que *Grace* pueda formar parte de la comunidad es necesario que *Tom* interceda por ella y hable en su nombre. Para que *Julia* pueda habitar en la vecindad es necesario que *Nicolás* se mude con ella.

Ambos hombres cuentan con el suficiente capital para validar sus decisiones como legítimas e institucionalizar la presencia de *Grace* y *Julia* en sus comunidades. Ellos figuran,

en un primer momento, como la entrada simbólica de ambas a sus campos de poder para después configurarse como agentes capaces de hablar y decidir por ellas. En este apartado se desarrollan las formas en las que los hombres deciden por las mujeres.

Grace y *Julia*, por medio de este proceso de integración y de su diferencia con ellos, se reconocen a sí mismas como agentes participantes en una comunidad. Son agentes que cuentan con voz –e imagen de sí mismas– pero que, en orden a su exposición unilateral, son representadas por otros.

La subalternidad se manifiesta cuando el individuo se expone a otros y en consecuencia se adscribe a una dinámica sujeta a una doble representación de sí mismo: a la representación y la re-presentación. La representación definida como la capacidad de un sujeto de “hablar por el otro” (Spivak, 1998: 6), mientras que la re-presentación es la imagen o retrato que tiene ese Otro –y otros– de sí mismo (Spivak, 1998: 7).

5.3.1. Representación: una forma de hablar por las mujeres

Si hay algo que *Grace* y *Julia* comparten intrínsecamente es su pertenencia a los espacios donde residen. Ambas son mujeres alienadas que buscan un refugio de sus vidas anteriores. Esto puede verse en su discurso en diferentes escenas planteadas, a manera de ejemplo analítico, en el siguiente esquema:

<p>Julia</p> <p>Secuencia 1</p>	<p>Grace</p> <p>Capítulo 2</p>
<p>“Me vine para acá, dejé todo. Tuve tus hijos, los tuve por ti. Decías que querías sangre de mi sangre ¿no?”</p> <p>“Dejo mi casa, mía de mí, mis cosas, mi vida. Me pediste que te ayudara y te ayudé.”</p>	<p>“Sólo me quedaba mi padre, pero esos gángsters me lo arrebataron.”</p> <p>“Es un pueblo muy pequeño. Tengo que ocultarme. Todo el mundo haría preguntas.”</p>
<p>Secuencia 21</p>	
<p>“Yo que te ayudé cuando boxeabas. Y viajaba por todas partes y siempre te veía perder.”</p> <p>“Estoy loca por ti.”</p>	

Esquema 3. Tanto *Grace* como *Julia* tuvieron suficientes motivos para dejar sus antiguos espacios y comenzar a vivir en nuevas comunidades.

Grace quiere desesperadamente alejarse de la vida de gánster a la que su padre quiere incorporar y busca un lugar para ocultarse de ellos. *Julia* quiere comenzar una nueva vida en compañía de su esposo *Nicolás* y por ello deja su casa y sus cosas atrás, todo con el afán de ayudarlo y estar con él.

Los hombres, por otro lado, tienen necesidades que buscan cubrir y lo explicitan en sus diferentes diálogos mostrados en el siguiente esquema:

<p>Nicolás</p> <p>Secuencia 20</p>	<p>Tom</p> <p>Capítulo 1</p>
<p>“Te me metiste en las entrañas. Te quise desde el alma y te dije para siempre porque quería para siempre.”</p>	<p>“¿Y sí le digo que puede quedarse aquí?”</p> <p>“Tiene mucho que ofrecer a <i>Dogville</i>.”</p> <p>“La comunidad tiene que aprender a recibir.”</p>

Esquema 4. Tanto *Nicolás* como *Tom* tienen razones beneficiosas para hacer partícipes de sus comunidades a *Julia* y *Grace*.

Tom busca algo –o alguien– que le ayude a crear conciencia en *Dogville*; quiere hacer entender a sus integrantes que tienen que ser más receptivos, que deben aprender a recibir. *Nicolás* busca una mujer que se encargue de apoyarlo con su carrera de boxeador, que sea la madre de sus hijos.

Ambas parejas encuentran la forma de cubrir sus necesidades gracias a las relaciones que construyen entre sí. Sin embargo, son estos dos hombres los que hablan en su lugar, los que toman decisiones por ellas. Son la representación de ellas ante la comunidad, dentro del espacio de poder.

Tom toma el caso de la llegada de *Grace* como un buen ejemplo para hacer entrar en razón a los habitantes de *Dogville* acerca de su falta de capacidad de recibir. De ayudar al prójimo:

Tom: “Puesto que nadie quiere admitir que tenemos un problema, les pondré un ejemplo. No voy a hablarles de algo que ya pasó, sino algo que está a punto de pasar. Quiero presentarles a Grace.” (Capítulo 2).

Y, al reunirlos a todos, los invita a reflexionar sobre un asunto que está sucediendo justo en ese momento. Les presenta a *Grace* y les pide un tiempo para que ella compruebe que merece pertenecer a su comunidad. Que su presencia ahí es digna del pueblo.

Tom: “Supongo que podemos ofrecerle dos semanas y si después de eso alguien decide que se vaya, yo les prometo que le diré encantado que haga la maleta.” (Capítulo 2).

Con ello se asegura de ser el primero en deshacerse de ella si sucede lo contrario. De esta forma, al mismo tiempo, se institucionaliza como el portavoz “oficial” de *Grace*. Al ser el que le permitió la entrada al pueblo, es el que tiene el poder de decisión sobre su permanencia en *Dogville*. Todo lo que ella aporte será reconocido o castigado en función de las decisiones de *Tom*, no de la presencia de *Grace*.

Ma Ginger: “Yo estoy de acuerdo con que se quede. Confío en el señor Tom. Si él cree que esto será bueno para la comunidad, yo también le creo. Tiene un corazón noble y lo ha tenido desde que lo conozco.” (Capítulo 2).

Y no es hasta cuando una habitante del pueblo secunda la decisión de *Tom* que la representación de *Grace* comienza a operar. Su decisión es justificada –y aprobada– por otro individuo, lo cual le da validez a su palabra y, de esa forma, la institucionaliza. Él es una figura pública en el pueblo y, por lo tanto, es de confianza. Si él decide que la fugitiva debe ser escondida en el pueblo es porque sabe lo que hace.

Tom habla por *Grace*. Ella deja de ser ajena al pueblo porque tiene a alguien que responda en su lugar. La representación de *Tom* sobre *Grace* recae en su pertenencia a la comunidad

y la imagen que éstos tendrán de ella en el futuro. Por desgracia, para *Grace*, esta situación empeora.

El caso de *Julia* es similar. Sin embargo, en la narrativa, este proceso es explicado de forma muy simple desde el principio: ella, al casarse con *Nicolás*, adopta su hogar como propio:

Julia: “Me vine pa’ acá. Me metiste en este hoyo. Tú tan quitado de la pena y yo duro y dale. Que si le saco el pecado del vientre a la que se dejó embarazar. Que si curo mal de amores.” (Secuencia 1).

Recordemos que en su relación de poder existe una cooperación mutua donde ambos acceden a ciertas cláusulas y contratos, lo que convierte a *Julia* en parte de la comunidad de él. Ella explica que dejó todo para vivir con él. Que su vida era él. De esa forma *Nicolás* habla por ella de forma simbólica. No está presente en la vida de *Julia* pero sigue circulando el poder en su relación, por medio del capital simbólico que compartió con ella en un principio: la relación de amor que tenían juntos.

Así, la llegada de *Julia* a este campo de poder no es respaldada por los miembros de la comunidad como en *Dogville*, la “adopción” de *Grace*. *Nicolás*, en efecto, la hace parte de ella pero no cuenta con el respaldo de sus habitantes e, incluso, es considerada una bruja:

Julia: –“Yo por ti he pecado. Por eso todos me ven como alma que lleva el diablo. Todos andan dice y dice que soy bruja.” (Secuencia 1).

La representación de *Nicolás* sobre ella, a diferencia de la de *Grace*, reside en su pertenencia en la vecindad, no sobre la imagen que crearán por ella. Que *Julia* tenga casa no significa

que deba vivir en ella. Que *Julia* sea la esposa de *Nicolás* no le da poder sobre él ni sobre sus acciones; al contrario, él es el que la lleva ahí y, por lo tanto, es el que puede sacarla de ahí.

Al crear esta representación sobre *Grace* y *Julia* no sólo se perpetúan los acuerdos de su relación de poder, también abren un abanico de posibilidades al resto de los hombres de la comunidad sobre ellas. La representación de las mujeres se socializa. La voz de la mujer se vuelve parte de una complicidad entre los hombres donde cada uno puede opinar –y decidir– sobre aspectos de su vida.

La socialización de la representación

En el caso de *Julia* esta socialización repercute en *La Marrana*: el casero de la vecindad, que toma el papel de vocero de la comunidad (en términos contrastantes, podría ser comparado con *Tom* y su capital social en el pueblo de *Dogville*). *La Marrana* es el otro sujeto masculino que decide sobre la estancia de *Julia* en su casa:

Julia: “¿Y yo? ¿Dónde me voy?”

Marrana: “¿Qué voy a decirte yo? Arrebúscatelas. Dicen que siempre hay un roto para un descosido.”

J: “Siempre y cuando el descosido no esté con las faldas cargadas de chamacos. Usted lo sabe, Marrana. A una como yo la aceptan sola, no con su prole colgada de la falda.”

M: “¿Para qué hacerle al bobo, Julia? Tú y yo lo tenemos bien clarito. Tu marido se fue con mi hija. Ni modo de que te quedes aquí rondando.” (Secuencia 11).

Con estos argumentos, *La Marrana* deja claro a *Julia* que su presencia dentro de la vecindad no es indispensable. El casero ejerce un acto de violencia en su contra. Pero, debido al tipo de relación de poder que ellos tienen –donde las cláusulas y contratos son moderados por el primero– estas situaciones son vistas como “naturales”.

A esto Bourdieu (2000: 28-29) denomina violencia simbólica, el proceso de adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominante cuando no dispone de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte éste; y que, al no ser la forma asimilada de la relación de dominación, hace que esa relación parezca natural.

De esta forma, *La Marrana* cuenta con todo el poder sobre *Julia* –y la comunidad que conforma– para decidir sobre su estancia en la vecindad. Él, con el apoyo de *Nicolás*, decide darle un día para quedarse. Ellos deciden por ella:

Marrana: “Hoy, ella se va. Que nos quede bien clarito a los dos.”

Nicolás: “Hoy. Julia no es de aquí. No tiene a dónde ir.”

M: “¿Tú qué crees? Si se queda acaban jalándose las mechas. No hay de otra. Ella es mi creatura.”

N: “La otra es la madre de mis creaturas.”

M: “Yo soy el padre de la mía. Así que, ni modo ¿no?”

N: “Ni modo.” (Secuencia 26).

Este proceso de socialización de la representación femenina es similar en el caso de *Grace*. Ella, al contar con la palabra de *Tom* que la respalde, comienza a realizar actividades dentro de cada hogar, lo cual la lleva a relacionarse con todos los integrantes de la comunidad. Sin embargo, eso llama la atención de los hombres en particular.

Chuck, el padre de una familia grande de *Dogville*, es el primero en tratar de acercarse a ella:

Chuck: “¿Por qué no te gusto?”

Grace: “¿Por qué me preguntas eso?”

C: “Cuando me acerco a ti, te apartas.”

G: “No lo hago.”

C: “Lo hiciste, cuando estábamos entresacando el semillero del fondo, ¿cómo voy a enseñarte lo que hago cuando se me está prohibido tocarte?”

G: “Intentaste besarme.” (Capítulo 6).

En este sentido, y a diferencia de *Julia*, la socialización de la representación de *Grace* recae sobre su cuerpo, no sobre su hogar. Los hombres de *Dogville* tienen derecho a opinar –y decidir qué hacer– sobre el cuerpo de ella. De cierta forma, la complicidad les da un derecho sobre la corporalidad de *Grace*. Esto lleva a que los integrantes de la comunidad ejerzan actos de violencia física y simbólica sobre el personaje de *Grace*.

El cuerpo de *Grace* pasa a ser territorio comunitario –una “donación”, incluso– el cual ellos deciden qué hacer con él y cuándo ocuparlo. Su palabra no tiene validez sobre los abusos hacia su persona, su cuerpo. Mientras que *Tom* no hace nada para impedirlo, el resto de los hombres siguen haciendo extensiva su representación.

Chuck es el primero que se encarga de reproducir la violencia simbólica sobre el personaje de *Grace* al obligarla a hacer cosas que ella no quiere, ni tiene que hacer debido a la presencia de la policía en *Dogville*.

Chuck: –“Me preguntaron si había encontrado algún indicio en el bosque de que hubiera alguien viviendo ahí. Dios sabe de lo que es capaz esa mujer, dijeron.”

Grace: –“Ya sabes que esa mujer no es capaz de nada.”

C: –“Eso es lo que tú dices, pero no lo parece por lo que dice la policía. Por eso pensé que debía contarles lo que había visto.”

G: – “¿Qué es lo que les dijiste?”

C: –“Les dije que me había parecido ver algo en el bosque recientemente, pero era un sombrero viejo. Aunque pudo haber sido esto (le toma uno de sus pañuelos). Tiene tus iniciales. Me imagino que cualquiera sacaría la misma conclusión si lo viera. Les dije que no tardaría mucho tiempo en encontrar esta prenda. Calculo que tenemos 10 minutos, 15 quizás, antes de que empiecen a tocar las puertas. Yo no intentaría huir, te juro que te ven.”

G: – “¿Por qué habría querer huir, Chuck?”

C: – “Tampoco intentaría gritar. Yo no quería que te quedaras. Eres demasiado hermosa y delicada para este lugar. Me hiciste creer que significaba algo para ti. Es culpa tuya que necesite tu respeto, Grace.”

G: – “Yo te respeto, Chuck.”

C: – “Quiero que me respetes.” (Capítulo 7).



Figura 23. Los hombres comienzan a atentar contra *Grace* y su cuerpo.

En este diálogo es posible advertir los mecanismos de persuasión y control sobre las decisiones y el cuerpo de *Grace*. Ella se encuentra atada a la voz de los integrantes de *Dogville*. De ellos depende si la policía se entera que se encuentra escondida con ellos.

Gracias a esta ventaja es que *Chuck* aprovecha para ejercer control sobre su cuerpo, disponer de él cuando así lo requiera y usarlo como capital económico –y método de pago– por su “misericordia”. Este acto violento tiene una doble significación: es simbólico al alterar los esquemas perceptivos de *Grace* al hacerle creer que es algo necesario para asegurar su estadía. Es físico al aprovecharse del cuerpo de *Grace* sin que sea algo consensuado.

Con este acto de violencia, los habitantes masculinos de *Dogville* perpetúan los acuerdos establecidos por *Chuck*: disponen del cuerpo de *Grace* como si fuera una mercancía a la que ellos pueden acceder por medio de un intercambio simbólico: a cambio de su silencio.

A *Grace* se le empieza a considerar un bien simbólico en la comunidad y, al mismo tiempo,

su cuerpo se convierte en un pago retributivo. Los hombres cobran favores con poder sobre su cuerpo. Las mujeres, al contrario, la castigan por permitir que esto suceda.

Así, la representación socializada del hombre, sobre la voz de la mujer, le permite agregar –y crear– sus propias cláusulas en el contrato social acordado por los dos primeros: el dominante y el dominado. La complicidad se extiende no sólo al hombre que domina la relación, sino a los que se encuentran al tanto de ella.

Una mujer que cuenta con un hombre que “hable por ella” es afectada indirectamente por el resto de los sujetos masculinos que la rodean. Sujetos que buscan participar en la toma de sus decisiones y que aportan de su capital simbólico a la relación de poder.

Esta representación –individual y socializada– se da gracias a la exposición corporal a la que se encuentran inscritos los personajes femeninos, a una entrega de la singularidad corpórea que las configura en su condición de vulnerabilidad. La representación de la mujer afecta directamente a su corporalidad: *Julia* en la expulsión física de su hogar y *Grace* en el abuso de su cuerpo.

El cuerpo es sinónimo de individualismo, pero también es aquello que marca la frontera entre un sujeto y otro (Le Bretón, 2002). La vulnerabilidad de estos personajes femeninos se encuentra siempre en el límite: entre lo individual y lo colectivo, lo corporal y no corporal.

Cuando la representación de la mujer –por un hombre– es socializada por otro hombre, los aparatos ideológicos de poder establecidos en su relación se instituyen como técnicas de complicidad únicas en el proceso, que recaen directamente en la pérdida de voz de la mujer y, consecuentemente, en consolidar su condición de vulnerabilidad.

5.3.2. Re-presentación: Las narraciones subjetivas de las mujeres

El discurso presentado en una narración puede dividirse en dos enfoques: en forma directa e indirecta. La directa es cuando, en la presentación de los personajes en la historia, oímos

su voz. Por el hecho de no estar mediado por un narrador, quedamos frente a la historia en proceso. Por otro lado, en la forma indirecta, la narrativa se construye a través, y gracias, a un narrador. Él es el que nos permite entrar a la conciencia de los personajes. Él tiene el poder de interpretar lo que está sucediendo y emitir “juicios de valor” sobre el personaje (Pimentel, 1998: 91). Y es en la ausencia y presencia del narrador donde las historias de *Dogville* y *Así es la vida* se vuelven a cruzar.

En *Dogville* la narración funciona de forma directa. Desde el primer momento que se presenta la historia se hace por medio de un narrador. Éste cuenta con varias características que lo determinan como partícipe clave de la historia: cuenta con una voz masculina, crea sus propios juicios de valor sobre la situación que acontece en la historia e, incluso, adjetiva a los personajes, tiene la facilidad de entrar y salir de escena a voluntad y narra sólo partes determinantes en la historia.

Este personaje, denominado “narrador omnisciente” se distingue por contar con mayor libertad para acceder a la conciencia de los personajes y, al mismo tiempo, posee la capacidad de ofrecer información narrativa que no depende de limitaciones perceptuales, cognitivas y espaciales de los personajes (Pimentel, 1998: 98); es decir, tiene ubicuidad en todas partes de la historia.

En el caso de *Así es la vida* la narración se da de forma indirecta. *Julia* es, lo que podría decirse, la narradora de su propia historia. Ella, por medio de soliloquios y conversaciones consigo misma, cuenta lo que le sucedió antes de llegar a la vecindad y relata lo que siente y piensa en cada momento de la historia. Ella no se encuentra de forma omnisciente en su discurso.

Sin embargo, mientras ella cuenta con estas capacidades de agencia como personaje principal, también existe un grupo de hombres que se dedican a “adornar musicalmente” las situaciones en las que *Julia* no tiene nada que decir: el grupo de *Anselmo y sus muchachos*. Este se encuentra conformado por un trío de músicos –y un niño que los acompaña– que le cantan, muy al estilo de los coros presentes en las tragedias griegas, sobre cuestiones de amor y desamor. Pareciera que expresan el dolor de *Julia* y que, por ello, necesitan hacerse

presentes como parte de su conciencia aparente.

Anselmo y sus muchachos son a *Julia* lo que el narrador es a *Grace*: hombres que hablan –o cantan, en este caso– por, y sobre, las mujeres. Los cuales, para efecto de este análisis, serán nombrados agentes constituyentes de una re-presentación de la figura femenina, es decir, que se manifiestan por medio de características con importancia simbólica en la historia: la de su propia voz.

La excusa y la evidencia: Un retrato de la re-presentación de Julia y Grace

Las protagonistas de *Dogville* y *Así es la vida* se encuentran inscritas en una doble subalternidad: en un primer momento en la representación del hombre en lugar de la mujer (al hablar por ellas) y la re-presentación de la voz de la mujer (de la imagen que tienen de sí mismas). Ya sea por mediación de la voz omnisciente del narrador de *Dogville* o los cantos de *Anselmo y sus muchachos*, la voz del hombre es la que intercede –e interviene– en la conciencia de la mujer, en la percepción femenina.

La excusa

En *Dogville* el narrador es imperativo para el desarrollo de la historia: nos introduce al pueblo y lleva de la mano con la historia. La voz omnisciente entra y sale de la línea narrativa a su antojo y, como tal, se toma la libertad de interpretar y explicar lo que sucede en la mente de cada personaje. Especialmente con *Grace*.

Narrador: – “Grace sabía que significaba algo para el pueblo y que su presencia había tenido importancia. No mucho, quizá, pero había dejado una huella. La primera de la que se enorgullecía en su vida.” (Capítulo 3).

De esta forma, el narrador cuenta con una posibilidad inherente de interpretar y explicar a *Grace* desde su perspectiva. El narrador se configura como la voz pasiva de la protagonista. Por medio de él es como los espectadores se acercan a *Grace*. Es ese medio que permite entender la “psicología” y el *leitmotiv* por el que *Grace* hace o deja de hacer algo y que este hombre tiene la capacidad de entender y reproducir como tal. El narrador es la representación de *Grace* y la voz silente que siempre la acompaña.

Narrador: –“Grace se había expuesto. Ahí estaba suspendida en una rama frágil. Como una manzana del Jardín del Edén. Una manzana tan jugosa que casi se derrama”. (Capítulo 3).

Pareciera que, para efectos de la narrativa –y la historia del propio personaje–, *Grace* no tuviera suficiente voz como para expresar lo que pasa por su cabeza, de modo que necesita de un narrador omnisciente que excuse sus acciones, la voz de un hombre que configure sus decisiones como algo plausible y las institucionalice como una verdad. Para que *Grace* tenga validez en la historia necesita de la voz de un narrador que yuxtaponga su propia voz y la respalde. El narrador funciona como diégesis performativa de la propia re-presentación de *Grace*.

La evidencia

En *Así es la vida*, la re-presentación se da de una forma similar pero va más allá de la escala interpersonal que maneja el narrador de *Dogville*. *Anselmo y sus muchachos* gozan de un poder emocional sobre la vida de *Julia*, de forma que tienen la posibilidad de presentarse justo en los momentos más difíciles de la propia *Julia*.

Este trío se asemeja a los coros en las tragedias griegas, aquellos que se encargaban de

presentar el contexto de la historia y resumir las situaciones que están sucediendo para ayudar al público a seguir los sucesos. El coro puede reflejar a un sujeto dividido en varias realidades irreductibles o, bien, a una realidad exterior al sujeto pero percibida por éste como plural. Funciona como una técnica de socialización de una realidad individual, pero compartida a la vez (Jean-Pierre Sarrazac, 2013).

La coralidad corresponde a una comunidad que está sujeta ya a los problemas del enfrentamiento individual. De forma que el coro, en sí, funciona como una representación de la comunidad donde se desarrolla la historia (Sarrazac, 2013: 66).

Anselmo y sus muchachos le cantan a *Julia* las ideas preconcebidas que la sociedad tiene sobre las relaciones entre hombres y mujeres; al mismo tiempo, su canto refleja lo que *Julia* piensa que deben ser dichas relaciones: una perspectiva construida por la misma sociedad y reflejada en la mente de *Julia*. Este trío de hombres representan a otros hablando por la mujer desde –y a partir– de la imagen que ella tiene sobre sí misma.

Mientras el narrador de *Dogville* tiene más posibilidad ofrecer una imagen perfecta de *Grace* vista desde fuera, *Anselmo y sus muchachos* saben crear un cuadro fiel de *Julia* vista desde adentro, desde su propia percepción. Y saben perfectamente por lo que *Julia* está pasando, de forma que reproducen su sentir. La labor de este “coro” es ayudar a los espectadores a darle más sentido –y significado– a la relación simbólica que mantiene con *Nicolás*. A representar a la comunidad que la configura como tal.



Figura 24. El trío de hombres le cantan a la protagonista cuando sus sentimientos por *Nicolás* están a flor de piel.

Anselmo y sus muchachos le cantan a *Julia* de amor y de desamor, de las consecuencias de enamorarse de un hombre que –según el trío– “llega y engaña”, de los errores que ella cometió y de los que no puede deshacerse de ellos. Este coro pasa a ser el epítome simbólico de la relación de poder entre *Julia* y *Nicolás* y lo ejemplifican de la mejor forma: re-presentando –en palabras del coro musical– a la “hembra que no pensó con razón”.

Anselmo y sus muchachos: –“Eso le pasa a las hembras por no pensar con razón y creerle las promesas a todo joven varón. Porque el corazón de dama nació para no dudar y el hombre llega y engaña, toma lo que ha de tomar, para después darse la vuelta y mudarse del lugar. Pero Nicolás el guapo tan ingrato se portó que un día de triste memoria con la nueva le salió de que la deja por otra y se va por otro amor. Julia, Julia, Julia triste entiende bien esto mujer

que los amores terminan un día así sin más ni más. No hay de agua de pozo fresca que nos haga retoñar el amor es traicionero y de frecuente mudal.” (Secuencia 2).

La mecánica de disparidad entre *Anselmo y sus muchachos* y *Julia* parecería complementaria en cuanto a narrativa se refiere: cuando *Julia* no está narrando lo que pasa por su mente, el trío de hombres lo complementa; cuando *Anselmo y sus muchachos* canta, la protagonista no se inmuta para nada, al contrario, reproduce físicamente las emociones que la banda deposita en su personaje.

Este trío se encuentra presente cuando *Julia* se muestra más vulnerable y su presencia es clave para proporcionar indicios al espectador de que *Nicolás* será de importante relevancia en la secuencia. Pareciera que la función de este grupo es anunciar la llegada del esposo de *Julia* –simbólica y físicamente– y que ella los necesita para anticipar su reacción.

Anselmo y sus muchachos: –“Tu mundo ya está muy lejos, tu mundo ya se perdió, ahora nos viene el consejo que te damos con amor. Olvida el arca de aquellas que te envió con tanto amor y a veces sólo te queda la angustia del corazón y a veces sólo te queda angustia del corazón.” (Secuencia 13).

Anselmo y sus muchachos tienen el efecto contrario en *Julia* que el narrador en *Grace*. Mientras que el narrador se toma la libertad de institucionalizar el papel de la voz de *Grace* como algo legítimo, *Anselmo y sus muchachos* le restan relevancia a los problemas de *Julia*, como si fueran un colchón emocional que se encargaran de ahogar los gritos desesperados de *Julia*. Mientras el narrador trata de excusar a *Grace*, *Anselmo y sus muchachos* hacen todo por evidenciar a *Julia*.

Con estas representaciones pareciera que *Julia* y *Grace* necesitaran de hombres que invadieran su vida constantemente; hombres que tomen decisiones por ellas, que decidan sobre su cuerpo, su voz; que excusaran la forma en que ellas se comportan y que las evidenciara en sus momentos más vulnerables. Hombres que hablen por ellas y sobre ellas.

La vulnerabilidad de *Julia* y *Grace* es explorada desde diferentes territorios de poder en estas dos películas, pero ninguna es más dominante y posesiva que la representación que los individuos que las rodean hacen sobre ellas. Como si la voz de cada una no fuera suficiente para participar en la competencia de capital en la que se encuentran participando cuando, a final de cuentas, su voz debería ser su mayor capital.

5.4. La herida y la cura

A lo largo de las películas *Dogville* y *Así es la vida*, los personajes de *Julia* y *Grace* son empujadas hasta los límites de lo que ellas mismas son capaces de soportar. El constante abuso por parte de los integrantes de ambas comunidades, la sustitución de su voz y la delimitación espacial de sí mismas, son tan sólo situaciones –de estructura– que modifican su percepción y condición de vulnerabilidad hasta el momento inminente de su quiebre.

Tanto *Grace* como *Julia* son personajes que –según la narrativa– se muestran bondadosos, entregados y preocupados por el otro, incluso podría decirse que dichos perfiles rayan en lo exagerado. Sin embargo, estas características únicas se van modificando conforme la historia avanza.

Ambas mujeres son situadas en territorios de poder donde se alteran sus esquemas de percepción y, consecuentemente, ocurre una transfiguración estructural en su forma de ver las relaciones en las que se ven envueltas, exacerbando su condición vulnerable. Poco a poco son llevadas, por medio de las relaciones de poder que hemos analizado, a cambiar las cláusulas y contratos que establecen con los individuos que las rodean, lo que propicia que ambas sean empujadas a ciertos límites de su propia cooperación; de su cuerpo.

Si el cuerpo es sinónimo del individualismo también es aquello que marca la frontera entre un sujeto y otro (Le Bretón, 2002). La vulnerabilidad de estos personajes femeninos se encuentra siempre en el límite: entre lo público y lo privado; lo individual y lo colectivo; la representación y la re-presentación de sí mismas; lo unilateral y lo bilateral; la cura y la herida.

En cuanto vulnerable y expuesto al otro, el cuerpo singular se manifiesta irremediabilmente ante la herida y la cura (Cavarero, 2009: 43). Irremediabilmente entreabierto a la herida y a la cura el vulnerable está por completo en la tensión de esa alternativa. Dicha tensión se ve reflejada en la resistencia que el individuo vulnerable comienza a crear dentro de su relación de poder.

Tanto *Grace* como *Julia* llegan a diversos acuerdos con *Tom* y *Nicolás* en las relaciones que mantienen con ellos y cooperan en los cambios que se realizan a lo largo de su reproducción. Poco a poco se percatan del entredicho en el que se encuentran: de esa forma comienza la ruptura.

La condición de vulnerabilidad adquiere otro sentido cuando se le reconoce; de modo que las figuras femeninas, al entender cómo se encuentran, cuentan con el poder de decidir qué hacer con ello; pueden seguir reproduciendo los esquemas de percepción inscritos en su alquimia simbólica o elegir romperlos.

Ambos personajes se encuentran en un proceso constante de creación y cruce de límites. Esto las lleva a, eventualmente, tener una ruptura en la percepción de su propia condición. Este quiebre en la transfiguración de esquemas sucede, tanto en *Dogville* como en *Así es la vida*, hacia el final de cada filme, cuando los personajes llegan a los límites de su propia situación y responden al constante abuso presente en las relaciones de poder.

Mientras que *Grace* se configura como parte del capital social en la credibilidad de *Tom* hacia la comunidad, *Julia* utiliza el capital simbólico que comparte con *Nicolás* para asegurar su estancia en la comunidad. Propiciando consecuencias similares, y desastrosas, para ambas mujeres.

Grace opta por la cura cuando toda su persona llega a ser propiedad de la comunidad. Como respuesta, las reglas del campo de poder son modificadas por ella misma, y por agentes externos al mismo: la mafia que la perseguía, dirigida por su padre. Ella en un

principio, al no querer formar parte de ese campo social, decide huir y resguardarse en una comunidad que parece ser mucho más atroz que la misma mafia. Sin embargo, cuando su padre la invita a formar parte de la mafia, la chica cuenta con un nuevo capital social. Con ello, cambia el juego que se estaba llevando a cabo en *Dogville* y opta por la cura de su condición vulnerable, llevada al límite: matar a todos los individuos que conformaban su antigua comunidad.

Julia, de la misma forma que *Grace*, se decide por la cura y lleva al límite la explotación de su sujeción corporal –y su condición vulnerable– cuando se percata que su vida con *Nicolás*, y en el vecindario, no tiene futuro.

De esa forma responde en contra de *Nicolás* y, en su competencia por obtener el mayor capital social, decide matar a sus hijos e irse de la vecindad. Ella opta por la cura de su condición al tomar medidas que van más allá del entendimiento de una madre. Sus hijos eran lo único que la unían a *Nicolás*.

Cuando la mafia y *Grace* terminan con el pueblo de *Dogville* las líneas que separaban cada casa desaparecen del escenario. Cuando *Julia* asesina a sus hijos, camina hasta la puerta de entrada y la cruza sin voltear atrás. Los límites simbólicos que dichas líneas, en *Dogville* y la puerta de entrada en *Así es la vida*, son traspasados por ellas mismas. Los muros mentales –y espacios performativos– de las chicas son transgredidos gracias la ruptura. *Grace* y *Julia* rompen los esquemas de percepción a los que se encontraban sujetas y crean nuevas subjetividades.

Ambas mujeres construyen –y modifican de forma cooperativa– sus relaciones de poder con los integrantes de sus comunidades por medio de la circulación de poder entre ellos. Sin embargo, no es hasta que su sobreexposición a la vulnerabilidad las lleva a tener una ruptura en los esquemas de percepción. Cuando ya no es opción seguir sufriendo la herida de tal condición y la cura se visibiliza como una posible solución.

Capítulo VI. Conclusiones: la construcción social de la vulnerabilidad. Alcances y límites

Como se ha visto a lo largo de los capítulos que conforman esta investigación, la condición de vulnerabilidad de los personajes femeninos no es algo que se dé de forma espontánea ni se creé a partir de la nada. La condición de vulnerabilidad de *Grace* y *Julia* –En *Dogville* y *Así es la vida*– no es algo que se constituya a manera de un aparato que se pueda activar y desactivar a voluntad. Tampoco es una configuración que se deposite en dichos personajes como algo inamovible e irrompible. Ni *Grace* ni *Julia* son personajes femeninos estáticos en los que la vulnerabilidad se coloca sobre ellas como algo intrínseco a su naturaleza. Tampoco son agentes que estén esperando a que algo así les suceda.

La condición de vulnerabilidad, en cambio, sí es parte de un intrincado proceso estructural donde las relaciones de poder entre agentes, las condiciones contextuales donde se desarrolla un campo y las estructuras subjetivas que conforman a cada individuo juegan un papel esencial. Para que un personaje femenino viva ese proceso es necesario, antes, que se configuren todos estos elementos tanto dentro como fuera de sí misma.

Hablar de la vulnerabilidad de la figura femenina no se trata de colocar a la mujer como una víctima, ni como un objeto, donde esta condición recae directamente sobre ella. Tratar el tema de la condición de vulnerabilidad de la mujer consiste, ante bien, en reconocerla como un sujeto afectado por un conjunto de procesos estructurales, dentro de las relaciones de género, donde la figura masculina es partícipe importante –más no única– en ello.

La figura femenina se ha encontrado, por mucho tiempo, en el entredicho de una condición vulnerable –tanto en su representación social como cinematográfica– en Estados Unidos y México. Esto ha sido propiciado por numerosas limitantes que configuran dichos contextos para que así suceda.

De esa forma, la mujer ha sido vista y representada de diversas formas: muchas veces como compañera, pero también como objeto del deseo, que le pertenece al hombre en su relación; como un individuo el cuál su única función no es más que el de ser procreadora y madre; como una reproductora del discurso patriarcal –provista de una normalidad social– o como un individuo que busca ser violentado por los sujetos que la rodean, entre otros.

Existen numerosos discursos cinematográficos, como los analizados, donde se constituye el papel de la mujer como aquella facilitadora –y compañera– del hombre que le permite cumplir la misión que la narrativa le impone. También existen propuestas que van en contra de las características antes mencionadas y que desafían los discursos masculinos prefabricados en la industria cinematográfica. Ambos brindan importantes argumentos al debate de la construcción social de los personajes femeninos.

Sin embargo, *Dogville* y *Así es la vida* brindan elementos concisos y específicos que permiten realizar un análisis profundo sobre las particularidades que conforman la construcción de sus mujeres, los contextos que las delimitan y el *leit motiv* que determina sus acciones como sujetos agentes de su propia historia. Por supuesto que el universo fílmico para analizar es amplio; los elementos que Von Trier y Ripstein aportan a sus discursos son clave para comprender la construcción social de la vulnerabilidad de los personajes femeninos y, sobre todo, de cualquier otro individuo.

Previo al trabajo de campo, los presupuestos del autor de la presente investigación giraban en torno a una idea absolutista donde los personajes femeninos –de ambos filmes– eran contruidos de cierta forma que los colocaba en una posición de estaticidad permanente frente al concepto de vulnerabilidad y la forma en que ésta “recaía” sobre ellas. Tiempo después –y con el trabajo de campo terminado– estas presuposiciones se modificaron; el supuesto se ha transmutado para perfilar la vulnerabilidad más como una construcción social en los individuos y no como una situación donde los personajes femeninos son receptoras inequívocas de la violencia del exterior.

Así según los hallazgos del presente estudio, el discurso propuesto por *Dogville* y *Así es*

la vida, se empeña en la construcción de un personaje femenino vulnerable y bondadoso donde el poder presente en el contexto estructural, que la conforma como agente, recae enteramente sobre ella. Las mujeres de *Dogville* y *Así es la vida* se encuentran sometidas a un reduccionismo discursivo tal donde las características más inherentes que las constituyen fácilmente podrían configurar un arquetipo ya conocido de las figuras femeninas en el cine.

De esta forma, es posible entre los personajes localizar a la ama de casa devota a su familia que se siente amenazada por la presencia de otras mujeres en su comunidad, a la vecina cotilla que lo único que motiva sus acciones es la idea de enterarse de los incidentes que suceden a su alrededor, a la madrina despechada que se opone a aquello que se relacione con lo masculino o a la hermana mayor que se encarga de cuidar a los pequeños con los que vive.

Con *Grace* y *Julia*, Lars Von Trier y Arturo Ripstein se adscriben a una narrativa donde la construcción de los personajes femeninos conforman un nuevo arquetipo: el de la mujer vulnerable. Dicha construcción tiene como base mostrar las consecuencias de los actos de los hombres –y la comunidad– sobre las mujeres; sin embargo, en ese mismo sentido, se adscriben a un discurso de perpetuación de desventaja de la figura femenina. De esa forma, las historias de *Dogville* y *Así es la vida* se configuran por medio de una doble inscripción narrativa: la denuncia del discurso, por un lado, y la perpetuación del mismo, por otro.

Gracias a la presente investigación, pudimos entender los diversos niveles de construcción de la vulnerabilidad de los personajes femeninos que se plantean en los discursos de ambos filmes. Lo cual proporcionó elementos claves que dieron pie a la construcción de un modelo de análisis.

Las mujeres de *Dogville* y *Así es la vida* viven, y experimentan, los espacios que las rodean de forma permanente. *Grace* se encuentra en un ciclo irrompible de circulación –y movimiento– constante dentro del espacio privado (tanto suyo como ajeno) que perpetúa una y otra vez. *Julia*, por su parte, toma su hogar como su lugar intrínseco de pertenencia y se adscribe con ferocidad a los muros que rodean la vecindad donde vive. El espacio privado se vuelve

una extensión inherente de los personajes femeninos dentro de sus universos diegéticos y funciona de manera orgánica en la interacción con sus comunidades.

Dichos habitantes de cada comunidad gozan de elementos muy particulares que los distinguen entre sí pero comparten una poderosa necesidad de velar por “el bien común” de los individuos que las conforman, con –y a pesar– de los demás. *Grace* es sometida a numerosas violaciones físicas y emocionales por parte de sus vecinos. *Julia* necesita de la aprobación de los integrantes de su vecindad para seguir haciendo uso de su casa. La comunidad determina el espacio y la voz de estas dos mujeres.

Voz que es tomada por los personajes masculinos en *Dogville* y *Así es la vida* con el fin de institucionalizarse como representantes oficiales de ambas chicas y, así, tomar decisiones por y sobre ellas. *Grace* constantemente observada, es sometida a juicios de valor, por parte de sus vecinos, con el afán de opinar sobre sus decisiones y hacer uso de su cuerpo de la forma en que mejor les plazca. *Julia* pierde toda validez ante su sociedad al momento en que su esposo la abandona y se queda sin voz ni voto al momento de decidir sobre su permanencia en la vecindad. La credibilidad de las mujeres es sólo válida cuando otra persona habla por ellas, no de otra forma.

Así, según dichos aspectos desarrollados a profundidad en la presente investigación, el arquetipo de la mujer vulnerable planteado por Von Trier y Ripstein se encuentra delimitado por tres componentes estructurales elementales que permiten la configuración, y perpetuación, del estereotipo de sus personajes femeninos: el espacio, la comunidad y la voz.

Con el planteamiento de este modelo analítico nos es posible visibilizar la fuerza con la que cada elemento influye en la construcción social de la vulnerabilidad de las mujeres en el filme, pero también, nos brinda las herramientas indicativas necesarias para identificar cuando existe una condición de vulnerabilidad en cualquier otro individuo, así como las condiciones estructurales que propician y perpetúan que esto suceda.

Dicho modelo nos brinda índices potentes de identificación de una vulnerabilidad no sólo

en los personajes femeninos de los ya mencionados filmes sino también en los agentes y sujetos que conforman las comunidades en las que nos desarrollamos día a día.

De esa forma, cualquier individuo (hombre o mujer) que sea condicionado por el otro –y por la comunidad que lo rodea– en tanto la delimitación de su espacio –en cuanto tiempo, forma y desplazamiento se trate– como en su capacidad de hablar –de sí mismo y por sí mismo–, podría ser reconocido como un sujeto vulnerable. Aquel que no cuente con las herramientas suficientes para contrarrestar cualquier agresión o reducción a la que se esté enfrentando.

Los territorios de poder, en ese sentido, pasarían de ser herramientas narrativas útiles –en la construcción específica de los personajes– a ser indicadores potentes en los que se muestre la fuerza con la que cada elemento estructural condiciona a un individuo en la construcción social de la vulnerabilidad.

Según este estudio la vulnerabilidad no es una condición inherente de los sujetos femeninos. La vulnerabilidad se construye por medio –y a través– de la sociedad y los actos que constituyen la voluntad de cada sujeto. Mientras las condiciones antes mencionadas jueguen un papel importante en el contexto más cercano de los individuos, no habrá impedimento para que dicha construcción sea llevada a cabo y sea perpetuada por los mismos sujetos.

Debido a diversos factores no nos fue posible realizar un segundo trabajo de campo, donde dicho modelo analítico pudiera ser aplicado en un caso en específico del contexto actual. Como sugerencia para estudios consecuentes, se propone ampliar la muestra y comenzar a realizar investigaciones que identifiquen la construcción social de vulnerabilidad en individuos locales; bien podrían ser los inmigrantes que intentan cruzar la frontera de México, las madres solteras que deben mantener una familia, o los individuos con orientaciones sexuales diferentes.

Por ello –y en función de futuras investigaciones– se recomienda aplicar el modelo, aquí

propuesto, en un caso particular de la realidad social, donde no necesariamente se impliquen sujetos femeninos únicamente, sino que se aborde una inclusión de ambos sexos. De manera que los resultados obtenidos en este estudio se vean reflejados más allá del universo fílmico y donde la construcción social tome mayor sentido al momento de entender lo que la condición de vulnerabilidad en un sujeto implica.

Bibliografía

Aguilera, A. (2011) *Medea. Las dos Medeas de Arturo Ripstein* en “Metakinema. Revista de cine e historia.” Ensayo consultado en febrero del 2014 en http://www.metakinema.es/metakineman9s3a1_Antonio_Aguilera_Vita_Medea_Ripstein.html

Aguirre, D. (2010) *La performatividad del género en El lugar sin límites de Arturo Ripstein*, tesis de maestría en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Albin, T. (2006) *Woman at the Fin de Siecle. The Creation of the Femme Fatale* en English/History of Art 151, Pre-Raphaelites, Aesthetes, and Decadents. Brown University. Consultado en junio de 2014 en <http://www.victorianweb.org/gender/albin/1.html>

Bou, N. (2006) *Diosas y tumbas*. Barcelona: Icaria Editorial

Bourdieu, P. (1995) *Respuestas para una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.

Bourdieu, P. (1997) *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Barcelona, España: Anagrama.

Bourdieu, P. (2000) *La dominación masculina*. Barcelona, España: Anagrama.

Bourdieu, P. (2001) *¿Qué significa hablar?* Madrid, España: Akal

Bourdieu, P. (2012) *Bosquejo de una teoría de la práctica*. Madrid, España: Prometeo.

Bronfen, E. (2004) *Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire*. En New Literary History Volume 35, Number 1, Winter 2004, Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland.

Buró de Censo de Estados Unidos (2003) *Women and Men in the United States*: March 2002.

Buró de Censo de Estados Unidos (2004) *Income, Poverty, and Health Insurance Coverage in the United States*: 2003.

- Buró de Censo de Estados Unidos (2011) *Age and Sex Composition in the United States: 2011*
- Butler, Judith (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2006) *Violencia, duelo, política* en “Vida Precaria”. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Calonge, F. (2012) *La práctica del hogar. Espacios ambivalentes para identidades ambivalentes*. La ventana, núm. 34, pp. 69-108. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- Campos, D., Martín, H. (2004) *El hombre y la mujer ideal según adolescentes en Costa Rica y Alemania*, Revista Latinoamericana de Psicología, vol. 36, núm. 3, pp. 471-482. Colombia: Fundación Universitaria Konrad Lorenz.
- Castro, M. (2008) *Género y estudios cinematográficos en México* en “Ciencia ergo sum” vol. 16-1, marzo-junio 2009. Toluca, México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Cavarero, A. (2009) *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. México: Anthropos.
- Coalición Nacional en Contra de la Violencia Doméstica, (2003) *Domestic Violence Facts*. Estados Unidos.
- CONAPRED, (2007) *Ficha temática relacionada con la situación de la mujer en México*. México D.F., México: CONAPRED.
- Covarrubias, M. (2012) *Maternidad, trabajo y familia: reflexiones de madres-padres de familias contemporáneas*. La ventana, núm. 35, pp. 182-217. Guadalajara, México. Universidad de Guadalajara.
- Centro para el Control y Prevención de Enfermedades, (2010) *National Intimate Partner and Sexual Violence Survey*. Estados Unidos.
- Esposito, R. (2009) *Comunidad, Inmunidad y Biopolítica*. España: Herder Editorial.

Fortoul, M (2001) *La condición de la mujer en zonas marginadas: su vida cotidiana en el seno familiar*. Revista del Centro de Investigación, Universidad Lasalle, Vol. 4, núm. 16, enero-junio, pp. 61-68. México D.F, México.

Foucault, M. (1979) *Microfísica del poder*. Madrid, España: Las ediciones de la piqueta.

Foucault, M. (1988) *El sujeto y el poder*. Revista Mexicana de Sociología, Vol. 50, núm. 3, pp. 3-20. México: Universidad Autónoma de México.

Foucault, M. (2002) *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno editores.

Haskell, M. (2003) *Mind the gender gap*, en el periódico The Guardian.

Inmujeres, (2012) *Informe 2007-2012. Política Nacional de Igualdad entre mujeres y Hombres*. México D.F, México: INMUJERES.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía, (2000) *Censo general de población y vivienda 2000*. INEGI.

Instituto Nacional de Salud Pública (2003) *Encuesta Nacional sobre Violencia contra las Mujeres*. México.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2006) *Panorama de violencia contra las mujeres en México: ENDIREH*. México

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2011) *Panorama de violencia contra las mujeres en México: ENDIREH*. México.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía, (2012) *Mujeres y hombres en México 2012*. México D.F., México: INEGI.

Koutsorakis, A. (2008) *Cinema of the body: The politics of performativity in Lars Von Trier's Dogville (2003) and Yorgos Lanthimo's Dogtooth (2008)*” en *Cinema: Jorunal of philosophy and the moving image* 3. Pp. 84-108.

Kuhn, A. (1991) *Cine de mujeres: Feminismo y cine*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Lamas, M. (2005) A partir de su participación en la mesa “Mujeres y Medios de Comunicación” organizada por la fundación Heberto Castillo Martínez, A.C., el 10 de marzo del 2005.

Lázaro, R., Zapata, E., Matrínez, B., & Alberti, P. (2005) *Jefatura femenina de hogar y transformaciones en los modelos de género tradicionales en dos municipios de Guanajuato* en Revista La Ventana, núm. 22, pp. 219-268.

Le Bretón, D. (2002) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión. Pp. 13-90.

López, S. (1994) *Filmar el tiempo: entrevista con Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego*. México: DICINE.

Martínez, A. (2012) *Estructura de poder al interior de la pareja y discomfort de género. Representaciones de las normas de género en la familia contemporánea Argentina*. La Ventana, núm. 35, pp. 93-132. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.

Marzal, J. (1996) *Melodrama y géneros cinematográficos. Reconocimiento, identidad y diferencia*. Valencia: Ediciones Episteme.

Menéndez, I. (2001) *Una representación invisible: imagen actual de las mujeres en la información* en *Mujeres en medio: repaso crítico a los medios de comunicación y su lenguaje*, Asociación de Mujeres Profesionales de la Comunicación (AMECO), España.

Navarro, A. (2011) *El cine de Arturo Ripstein: la sordidez y el plano secuencia como arte cinematográfico*. Ensayo consultado en abril de 2014 en <http://armandoasis.wordpress.com/2011/07/20/el-cine-de-arturo-ripstein-la-sordidez-y-el-plano-secuencia-como-arte-cinematografico/>

Patiño, E. (2005) *Pobreza, movimiento social y mujer*. Ciencias Sociais Unisinos, Vol. 41, núm. 3, pp. 183-189. Brasil: Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Pérez, P., Hernández, J. (1998) *Entrevista con Arturo Ripstein* en AAVV, pp. 53-57.

Pérez, P. (2004) *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.

Pimentel, L. (1998) *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI.

Ricoeur, P. (1995) *Tiempo y Narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI Editores.

Sarrazac, J. (2013) *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato.

Spivak, G. (1998) *¿Puede hablar el sujeto subalterno?* Orbis Terius. III.6.Pp. 1-44

Stern, C. (2004) *Vulnerabilidad social y embarazo adolescente en México*. Papeles de población, Vol. 10, núm. 39, enero-marzo, pp.129-158. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Thompson, J. (1998) *Ideología y cultura moderna: Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México D.F, México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Torres, P. (2001) *Cine y género. La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.

Tovar, F. (2002) *Medea de Seneca en Así es la vida (2000), film de Arturo Ripstein*. Revista de estudios latinos.

Volley, R. (2012) *Lars Von Trier: a feminist's defense* en "Lips together & blow: gender, sexuality and equality in films". Ensayo consultado en febrero de 2014 en <http://www.lipstogetherandblow.com/2012/07/lars-von-trier-feminists-defence.html>

Wood, G. (2008) *El maestro de esgrima: de mujeres fatales y cine negro*. Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies, Volume 12: 125-45.

